Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Volumen XVI Julio de 1950 Número 31

Just Published

DICCIONARIO BIOGRAFICO ESPAÑOL E HISPANOAMERICANO

Edited by Gaspar Sabater

Concise, alphabetically arranged biographical sketches of all persons who have contributed to Spanish and Hispanic American civilization, past and present. A comprehensive history of the culture of Spain and Hispanic America. Profusely illustrated under the direction of Gabriel Mateu Mairata.

Palma de Mallorca *1950*

Vol. 1 1014 pp. in double columns in 8vo.

Vols. 2 and 3 will appear shortly.

3 vols. each $10.00

Exclusive Agent for the United States

STECHERT-HAFNER, INC.

31 East 10th. Street

New York 3, N. Y.

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature, and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the REVISTA IBEROAMERICANA, on the 15th day of the months of February, June and October of each year and it maintains Standing Committees to facilitate: the coordination of linguistic and literary research; the promotion of cultural relations; the creation of chairs of Iberoamerican Literature in the United States, and of chairs of North American Literature in Iberoamerica; and the printing of notable books by Iberoamerican authors —in their original languages and in English translation—, and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two or three years, and are of two categories: regular members who pay $4.00 a year, and *Patron Members* who pay a minimum of $10.00 a year.

Institutions such as universities, colleges and libraries will become subscribers (at $4.00 a year), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and suscribers receive the incoming issues of the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers*) receive in addition all the incoming publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIAS of the Congresses, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of the year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons* we urge that you obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefit of our publications. Let us count upon your cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00, minimum) .....

.....

Address in full .....

Please make your checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* and mail your dues to Marshall R. Nason, Treasurer —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *the only person with whom you are to deal in matters relating to the circulation and distribution of all the publications of the Institute.*

SOCIOS Y SUSCRITORES

EL *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se organizó en 1938 con el fin de adelantar el estudio de la Literatura Iberoamericana, e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la REVISTA IBEROAMERICANA, cada cuatro meses, en los de febrero, junio y octubre, y mantiene Comisiones Permanentes encargadas de facilitar: la coordinación de investigaciones lingüísticas y literarias; el intercambio cultural; la creación de cátedras de Literatura Iberoamericana en los Estados Unidos, y la de cátedras de Literatura Angloamericana en Iberoamérica; y la publicación de obras notables de autores iberoamericanos —en el idioma original y en traducción inglesa—, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos cada dos o tres años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y de sólo *dos dólares* en los demás países; y el *Socio Protector*, cuya cuota mínima es de *diez dólares* al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscritor corriente, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y de sólo *dos dólares* en los demás países; y el *Suscritor Protector*, cuya cuota mínima es de *diez dólares* al año.

La REVISTA IBEROAMERICANA se sirve gratuitamente a los socios de número y a los suscritores corrientes del Instituto, pero tanto los *Socios Protectores* como los *Suscritores Protectores* reciben, además de la revista, las demás publicaciones que vayan saliendo, tales como los CLASICOS DE AMERICA y las MEMORIAS, y sus nombres se publican en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año.

ADVERTENCIA

El Instituto invita encarecidamente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan cuanto antes, ora socios, ora Protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, *por adelantado*, en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto del Dr. Marshall R. Nason, Secretario-Tesorero —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto.*

La REVISTA IBEROAMERICANA establecerá el canje con otras publicaciones análogas cuando así lo soliciten por escrito, y *siempre y cuando el canje se haga por el conducto único de su Director Literario, Dr. Julio Jiménez Rueda, Puebla 394, México, D. F.*

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Publicación a cargo de:

Julio Jiménez Rueda: Director Literario
Puebla Nº 394, México, D. F.

Francisco Monterde: Director Técnico
Universidad Nacional de México, México, D. F.

Coeditores:

John E. Englekirk
Tulane University
New Orleans, La.

Sturgis E. Leavitt
University of North Carolina
Chapel Hill, N. C.

Manuel Pedro González
University of California,
Los Angeles, Calif.

José Antonio Portuondo
Columbia University,
New York, N. Y.

J. S. Brushwood
(Sección de Anuncios)
University of Missouri,
Columbia, Mo.

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PRESIDENTE

Albert R. Lopes, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

VICEPRESIDENTES

Gastón Figueira, Montevideo, Uruguay

Mariano Picón-Salas, Bogotá, Colombia

SECRETARIO - TESORERO

Marshall R. Nason, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Julio Jiménez Rueda

Puebla 394, México, D. F.

DELEGADOS

Miguel N. Lira, *México*; L. E. Nieto Caballero, *Colombia*; Arturo Uslar Pietri, *Venezuela*; Augusto Arias y Abel Romeo Castilla, *Ecuador*; Estuardo Núñez, *Perú*; Fernando Díez de Medina, *Bolivia*; Alberto Zum Felde, *Uruguay*; Cecilia Meireles y William Berrien, *Brasil*; Raimundo Lida, *Argentina*; Raúl Silva Castro, *Chile*; David Vela, *Nicaragua*; Catalino Arrocha, *Panamá*.

COMISIONES PERMANENTES

I. Sección de Coordinación de Investigaciones Lingüísticas y Literarias: Presidente: E. K. Mapes, State University of Iowa, Iowa City, Ia. Vocales: L. B. Kiddle, Julio Jiménez Rueda, Eduardo Neale Silva, Raúl Silva Castro.

II. Sección de Bibliografías:
Presidente: Madaline Wallis Nichols. Vocales: Daniel S. Wogan, Ralph Warner, Fermín Peraza Sarausa.

III. Sección General de Publicaciones:
Director: Julio Jiménez Rueda, Puebla 394, México, D. F. Vocales: Sturgis E. Leavitt, Angel Flores, L. B. Kiddle, John E. Englekirk.

SUBCOMISIONES

Revista Iberoamericana, Julio Jiménez Rueda, Director Literario.

Clásicos de América, Julio Jiménez Rueda, Editor; Coeditores, Arturo Torres-Rioseco, Carlos García-Prada, William Berrien y Mariano Picón-Salas.

Obras de Altos Estudios Literarios y Lingüísticos, Editor, Sturgis E. Leavitt; Coeditores, Otis H. Green, Irving Leonard y Astrojildo Pereira.

Traducciones: Angel Flores, Editor; Coeditores: Harriet de Onís, Katherine Anne Porter, Duddley Poore y G. W. Umphrey.

Diccionarios: Editor, L. B. Kiddle.

IV. Sección de Intercambio Cultural:
Presidente: John A. Crow, University of California, Los Angeles, Cal.
Vocales: Lawrence Dugan, Concha Romero James, Albert R. Lopes y William Berrien.

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

SUMARIO

EDITORIAL

J. J. R.: Edgar Allan Poe, en Iberoamérica . . 9

ESTUDIOS

ULRICH LEO: "Doña Perfecta" y "Doña Bárbara". Un caso de ramificación literaria . . 13

ALLEN W. PHILLIPS: La metáfora en la obra de Julio Herrera y Reissig 31

MANUEL PEDRO GONZÁLEZ: Glosas bibliográficas 49

CONCHA ZARDOYA: Balseiro y sus "Cuatro Individualistas de España" 69

GUILLERMO COTTO-THORNER: Manuel Gálvez y su trilogía de la guerra uruguaya . . . 79

ELIOT G. FAY: D. H. Lawrence en Oaxaca . . 91

JOSÉ SÁNCHEZ: El cuento hispanoamericano . . 101

ABRAHAM ARIAS-LARRETA: El hombre: personaje y autor en la literatura peruana . . . 123

HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ: La Colección Hispanoamericana "Dr. J. H. Nunemaker", del State College of Washington 147

HUBERT E. MATE: Um exame crítico dos contos de Taunay 153

PERFILES

GASTÓN FIGUEIRA: Dos poetas norteamericanos: I. Robert Frost. II. William Carlos Williams 175

RESEÑAS

LOWELL DUNHAM: *El camino de El Dorado*, por Arturo Uslar-Pietri 179

JOSÉ FERRER: *La lectura, arte del lenguaje*, por Antonia Sáez 180

GASTÓN FIGUEIRA: *Caos*, por Flavio Herrera . 183

———. *Simão Dias*, por Alina Pain . . . 184

BERYL J. M. MCMANUS: *Andrés Bello*, por Pedro Lira Urquieta 184

JERÓNIMO MALLO: *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America*, por Lewis Hanke 186

ROBERT G. MEAD, Jr.: *Books of the Brave*, por Irving A. Leonard 188

LUIS MONGUIÓ: *El Angel de la Guarda*, por Francisco Luis Bernárdez 190

FRANCISCO MONTERDE: *Polvo*, por Guadalupe Amor 192

EDMUNDO O'GORMAN: *Historia de la Cultura en México. El Virreinato*, por Julio Jiménez Rueda 193

DANIEL WOGAN: *El panameño visto a través de su lenguaje*, por Luisita Aguilera Patiño . 196

BIBLIOGRAFIA

RAFAEL HELIODORO VALLE: Fichas para la Bibliografía de Poe en Hispanoamérica 199

INFORMACION

El Centenario de López Portillo 215

J. J. R.: Necrológica. La muerte de Augusto D'Halmar 219

EDITORIAL

EDGAR ALLAN POE, EN IBEROAMERICA

JOHN E. Englekirk, profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Tulane, ex Presidente del Instituto de Literatura Iberoamericana y hasta hace poco, Presidente de la Asociación de Profesores de Español y de Portugués en los Estados Unidos, excelente amigo sobre todo, ha estudiado a fondo el influjo de Edgar Allan Poe, el gran poeta norteamericano, en la literatura de habla española. Ha producido un excelente libro: *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, que fué publicado por el Instituto de las Españas en Nueva York, hace unos cuantos años. El haberse conmemorado el centenario de la muerte del gran escritor, el 7 de octubre último, da actualidad a lo escrito por Englekirk y obliga a meditar sobre ello.

Vida atormentada la del poeta, que había venido al mundo en Boston en 1809. Huérfano desde muy niño, —sin calor de hogar en la juventud, estudiante a ratos, aprendiz de comerciante en otros, militar de ocasión,

aventurero siempre—, escribe para satisfacer una inquietud radical en su espíritu, y deriva naturalmente hacia el periodismo, que ejerce irregularmente por la indisciplina característica en el joven. El matrimonio con su prima no fué un aliciente poderoso, capaz de desviarle del camino desordenado que el poeta había seguido. El fallecimiento de su esposa aceleró la catástrofe. Poe encontró la muerte en un hospital de Baltimore, víctima de una vida bohemia. En su corta vida literaria, dió muestras de poseer indiscutible genio, en todo lo que escribió. Con él se inicia, en el mundo de la literatura, la novela policíaca; fué el más grande crítico de su tiempo y, a no existir Whitman, habría sido quizás el más grande poeta de los Estados Unidos. El salvó a su nación de ser, como se creía generalmente, sólo un país de comerciantes y de políticos ambiciosos.

Influyó en el movimiento modernista; si no tanto como los simbolistas franceses, sí en buena proporción. Su nombre queda unido a ese despertar de la literatura de la América hispana, al lado de Verlaine y Baudelaire; de Oscar Wilde y los prerrafaelitas; de D'Annunzio, de Maeterlinck y de Ibsen, de Dostoyewski y del compatriota Whitman.

A un mexicano se le debe la primera traducción en verso de el célebre poema "El cuervo", que apareció anónimo en *La Patria* de Bogotá, desde 1880, y fué impreso de nuevo, con el nombre del autor de la versión, en 1907. Amado Nervo comenta: "De D. Ignacio Mariscal es la mejor versión que se ha hecho del *Cuervo* de Edgar Poe. Esa versión magistral ha acertado a conservar toda la imponente, la trágica, la lívida, si me permiten ustedes el epíteto, la lívida hermosura del original".

En el libro *Preludios*, de González Martínez, dice Díez-Canedo, "al lado de escenas shakesperianas y de algo francés, figuraba una traducción de "El cuervo" que distaba de la exactitud rítmica y literal de la versión de Pérez Bonalde, y ya lo advertía el intérprete al declararla 'traducción libre'."

En el tono elegíaco de Manuel Gutiérrez Nájera descubre Englekirk el eco de la célebre poesía, y de otra no menos conocida: "Annabel Lee". "Nervo —dice el autor del libro que recordamos ahora— indudablemente leyó a Poe muy pronto y en su lengua original. En una carta que escribe a Mariano Miguel de Val, introductoria de la versión de "El Cuervo", le dice: 'En Madrid se conoce poco o no se conoce la poesía americana. A Poe se le ha entrevisto en sus historias extraordinarias, pero pocas almas han descendido a las honduras de abismo de sus versos. En México, la vecindad ha hecho que las cosas pasen de otra manera. Son numerosos los escritores, los poetas que han ahondado en esa selva armoniosa o bravía de la literatura y de la lírica yanqui'. . . ." "Entre los poetas norteamericanos agrega, fué el favorito Poe, ya que ni Longfellow ni Whitman tenían nada de común con Nervo. Nervo los admiraba como poetas y aun los imitaba en algunos versos ocasionales; pero en Poe descubría la verdadera esencia de su propio ser espiritual". Y no sólo en sus versos, en sus narraciones breves el gran poeta mexicano está cerca de su modelo anglosajón. Por último, lo recuerda también nuestro mejor poeta de hoy, don Enrique González Martínez, a pesar de que no sucumbe nunca a la desesperación como el norteamericano.

J. J. R.

ESTUDIOS

Doña Perfecta y *Doña Bárbara.* Un caso de ramificación literaria[1]

I

HACE varios años, hubo una polémica entre escritores colombianos y venezolanos, sobre la cuestión de si, entre las dos obras hasta hoy en día epónimas del arte de la novela de ambos países: *La Vorágine* de José Eustasio Rivera y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, existe algún parentesco literario. Quien firma las presentes páginas, participó en dicha discusión,[2] empeñándose en borrar el ridículo reproche de "plagiario" hecho al autor venezolano. Ambas obras son tan diferentes una de la otra, como es posible que lo sean dos novelas escritas en la misma lengua, en la misma época, con la misma preocupación social, y casi en el mismo terreno; diferentes en asuntos, personajes, ambiente, estilo, composición, sentimiento estético y moral. No solamente no hay plagio, sino que no existe siquiera relación literaria especial entre una y otra.

De modo que lo que en verdad preocupó al autor de estos renglones, al participar en una contienda en sí misma poco importante, fué el deseo de sacar a luz la legítima significación de términos técnicos de investigación filológica como "plagio", por un lado, y, por el otro, "imitación", o sea influencia literaria consciente o subconsciente. Trató de hacer ver que, sin la incesante acción y reacción entre lo que se publica dentro de una nación y en el globo entero, no habría tampoco "literatura". Se transmiten, de autor en autor, y se modifican de generación en generación, los motivos, las formas estilísticas, las impresiones y las expresiones. La producción

artística es "imitación" esencialmente, y no deja por ello de tener originalidad, o lo que es lo mismo, de ser "expresión".

Tal ramificación de los motivos, muchas veces no intentada por los autores sino haciéndose por una necesidad inherente, puede estudiarse por el caso ya aludido de *Doña Bárbara*, al confrontarla esta vez con un famoso libro español del siglo pasado, *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós; pero que se nos comprenda bien: no sabemos si el autor venezolano ha leído esta novela española, y de saberlo, no nos interesaría por el momento. Lo que nos interesa, es el hecho de la semejanza incontestable de ciertos motivos, existente entre ambos libros; pero dichos motivos se desarrollan en el sentido opuesto, resultando el libro de Gallegos algo como una "palinodia" del de Pérez Galdós. Tratamos, no de encontrar dependencia positiva, sino de estudiar la morfología inmanente de un motivo literario, y sus razones.

II

Se limitarán las indicaciones del contenido de ambos libros a los puntos indispensables para establecer la confrontación que nos proponemos hacer. [3]

Pérez Galdós, en su libro más conocido hasta ahora, ha establecido dos tensiones bajo cuya presión se desarrolla la acción compleja, desde un comienzo idílico y representado con ironía apacible, hasta un fin trágico y no esperado. La primera tensión: el joven madrileño de índole científica y progresista, que choca con el espíritu clerical de su tía, cumbre social de un pueblo provinciano, de una población que no sabe deshacerse de su orgullo de "behetría" de hace siglos. La segunda tensión: la lucha de la "tropa" del gobierno central contra la facción de la "behetría", que se manifiesta de manera peligrosa. Mediante el entrelazamiento ingenioso de ambos motivos, el privado y el público, llega el autor a la victoria del fanatismo malicioso sobre el espíritu progresista bien intencionado. Con tal solución, se encuentra ante las ruinas de sus propias ilusiones éticas y termina su libro con una exclamación de pesimismo desesperado (p. 287).

Gallegos, ya por el título de su libro —*Doña Bárbara*—, hace recordar el de *Doña Perfecta*. No solamente son dos nombres de mujeres, sino que ambos títulos pertenecen a la minoría de los que

se señalan por el distintivo de "doña" antepuesto al nombre, para indicar que no se trata de una joven.[4] Y hay más: los nombres femeninos, en los dos casos, tienen significación *simbólica*. Doña *Perfecta* es la personificación del pueblo de provincia que se considera "perfecto"; Doña *Bárbara* lo es de la "barbarie" de los llanos venezolanos.[5]

A tan evidente analogía de títulos —repitámoslo: analogía que no debe basarse en imitación intencional—, corresponde un notable paralelismo en el contenido de ambos libros. Sin embargo, debemos eliminar de la comparación lo que llamamos la "segunda tensión", en la invención de *D. P.*, o sea la guerra civil que en ella acompaña y ensancha el primer motivo de la "guerra" privada;[6] y otro tema de carácter más bien público que particular, el de la Iglesia, fundamental en *D. P.*, no mencionado en *D. B.* Pérez Galdós, aun en esta novela que pertenece a sus "contemporáneas" y no a las "nacionales" o históricas, no ha renunciado a su tendencia interior, más acentuada, de historiar asuntos patrios. A las mejores cosas en *D. P.* pertenecen las contemplaciones en el campo público y de historia, como por ejemplo, el análisis de lo que es un ejército y la reacción del pueblo hacia él (p. 151 y ss.); asuntos completamente ajenos a *D. B.* — Hasta en lo formal le da un carácter semijocoso de novela histórica a su libro "contemporáneo", cuando introduce el tópico tradicional de la supuesta "fuente" de su "verdadera" invención (pp. 161, 191).

Rómulo Gallegos, no menos interesado que el autor español en la historia de su nación, en obras posteriores, no ha hecho entrar nada de "público" en la acción estrictamente privada de *D. B.* En cambio, lo que tiene mucho más ámbito y repercusión en *D. B.* que en *D. P.*, es la enemistad entre las familias, dibujada como un horizonte de determinismo alrededor de los destinos individuales que van desarrollándose en el curso del libro. También en *D. P.*, libro de índole determinista, se cuenta la prehistoria familiar de Pepe Rey (cap. 3). Pero en *D. B.*, quizás por el mismo hecho de que el autor asigna tanta importancia a la libre voluntad individual de sus personajes, se ha levantado a un nivel de tragedia colectiva la historia de los antecesores de Santos Luzardo, cuya niñez ha sido envenenada por las sangrientas disputas de los Barqueros contra los Luzardos, antes de huir su madre con él, a Caracas (1, cap. 2). Más tarde, tal

prehistoria determina su decisión aparentemente "libre" de hacerse "bárbaro", asunto que trataremos más adelante. Y no basta con tan subrayada influencia de la historia familiar sobre los destinos de los individuos, sino que se anuda, por símbolos, al suelo de los llanos. "Esta tierra no perdona", grita Lorenzo Barquero, ruina humana, resto único de todo un clan, un día floreciente (p. 103); ya sabiendo que pertenece al "tremedal", símbolo siniestro de la destrucción del hombre por la naturaleza tropical; "tremedal donde se había encenagado aquél que fué orgullo de los Barqueros; y ya él también había comenzado a hundirse *en aquel otro tremedal de la barbarie*, que no perdona a quienes se arrojan a ella." (p. 324). El pasado humano y la presencia de la naturaleza, entretejidos inextrincablemente, acechan como dos espectros maliciosos, los esfuerzos de los hombres por forjar sus destinos individuales.

El ambiente de *D. P.*, novela española, es más rico en variaciones en cuanto a lo humano. En *D. B.*, novela tropical, no hay, aparte de los tres personajes principales, muchos otros tipos fuera de los primitivos de la gente llanera. Al contrario, lo que apenas existe en un ambiente alejado de la naturaleza como el de *D. P.*, excede en el ambiente todavía virginal de *D. B.*: la interrelación entre lo humano y lo extrahumano. No solamente los animales, la luna y el sol, las plantas, la sequía y el aguacero, y, más que todo, los caminos (pp. 49, 341), desempeñan papeles esenciales; sino que se identifican con los hombres, los reemplazan. Doña Bárbara "es" la llanura: Marisela casi se confunde con su potro (p. 262 y s.); Balbino Paiba hace de "cunaguaro" a Mr. Danger (p. 310 y ss.); y éste quiere que la joven haga de "cunaguara" (p. 128). Los llanos están poblados de espectros (p. 65 y s., y a menudo); Doña Bárbara misma tiene reputación de hechicera, cosa inimaginable en una dama de burguesía respetable como Doña Perfecta, aunque no menos religiosamente acatada por sus servidores que Doña Bárbara por sus peones (*D. P.*, p. 196 y ss.; *D. B.*, p. 89, y *passim*).

En la novela europea es más fácil tener al hombre aislado de la naturaleza, cosa que se impone en la novela tropical. La acción de *D. P.*, no es diferente en esto de la de *D. B.*, se desarrolla lejos de las ciudades; sin embargo, casi no se menciona la natura en *D. P.* Hay la carrera a caballo de Villahorrenda a Orbajosa,[7] única ocasión de poner al lector en contacto fugaz con la hacienda de Pepe

Rey, (p. 11 y ss.); asunto poco menos que abandonado, más tarde, por el autor mismo, mientras que la hacienda de Luzardo forma el centro de la acción exterior en *D. B.* Muy pocas veces, después de dicha escena introductoria, la naturaleza en *D. P.* se despierta de su letargo.

Ahora bien, la casi eliminación de la natura en el libro español, y su importancia central en el libro tropical, cobran repercusión fundamental en el estilo artístico de ambos libros, en cuanto al *simbolismo*. Ya vimos que, sin los símbolos poéticos, *D. B.* no sería lo que es; en *D. P.*, el simbolismo se limita a lo normal de una novela europea del siglo pasado.[8] Porque resulta que *el símbolo poético no crece sino en un suelo de comunidad entre el hombre y el cosmos extrahumano*; comunidad que, de no existir en la realidad, puede ser creada o evocada por el genio del poeta. Ambas condiciones son efectivas en *D. B.*; la segunda solamente se cumple en parte en *D. P.*

Un caso que se encuentra en ambos libros, sirve para demostrar la diferencia entre el simbolismo de adorno, y el simbolismo esencial. Quiero hablar del *centauro*, símbolo aplicado, en *D. P.*, a un caudillo faccioso, gran jinete, tratado por el autor no sin burla (p. 213); de modo que tampoco aquel apodo sacado de la tradición mitológica, en tal ambiente, puede conseguir importancia más que secundaria y medio chistosa (p. 135, y *passim*). — En *D. B.*, el símbolo del "centauro" sale de las entrañas de la existencia llanera, siendo la personificación monstruosa de la interrelación, tratada más arriba por nosotros, entre lo bestial y lo humano, y la victoria trágica e ineluctable de aquello. Existe en el ambiente de una novela como *D. B.*, con su naturaleza todopoderosa y su humanidad primitiva, la condición de dicha interrelación, como existió en tiempos de la naciente mitología griega; podemos decir que el "centauro" casi *renace* del suelo de los llanos tropicales; es decir, se cumple la primera condición. También se cumple la segunda, con la fuerza visionaria del poeta; el ha encontrado la expresión adecuada a la visión, expresión que hace resonar el escalofrío ante el monstruo renacido, y que, por lo tanto, es en verdad mítica, no clasicista. Oigamos las palabras con que dicha visión se evoca, por boca del borracho extático: "Matar al centauro... ¿Crees que eso del centauro es *pura retórica*? Yo te aseguro que *existe. Lo he oído relinchar.* Todas las noches *pasa por aquí*... Cien años lleva *galopando* por

esta tierra y pasarán otros cien..." (p. 101). — En *D. P.* el símbolo del "centauro" es un adorno formal y tradicional, no vivido; en *D. B.*, es una creación poética que pertenece al ambiente del libro.

Hemos visto que, en *D. P.*, el hombre se presenta aislado, y en *D. B.*, mezclado a su prehistoria como a su ambiente natural. Ya no nos parecerá tampoco mera casualidad la presencia e importancia constructiva del motivo del individuo *mezclado* en *D. B.*, y su ausencia del horizonte de *D. P.* Dicho motivo asoma, en *D. B.*, bajo las dos formas de mezcla de educación y de sangre. Luzardo, el luchador por la civilización, nació en los llanos, y toda su educación posterior por la ciudad y la universidad no lograron matar en él los instintos primitivos, rebelándose contra los aprendidos. Nada de ello se encuentra en Pepe Rey, representante del papel de civilizador en *D. P.*, hombre nacido y educado en Madrid. Si Rey hubiera tenido en sus venas la "provincia", como tiene Luzardo en las suyas los "llanos", no habría tratado de extranjero despreciable al Caballuco (p. 137); y el Caballuco quizás no habría matado al hombre en cuya personalidad hubiese husmeado algo de su propia índole de hijo de la "behetría". Doña Bárbara, por su parte, es producto trágico de la mezcla de razas, hija —por supuesto, natural— de europeo e india, llevando en su carácter, junto a la actividad del "blanco aventurero" que ha sido su padre (p. 26), también "el fatalismo de india", herencia de su madre. Doña Perfecta, por contraste, es mujer de burguesía impecable, y naturalmente de pura raza española.[9]

III

Trazados los límites de diferencia esencial entre los dos libros que nos ocupan, acerquémonos al motivo que las dos invenciones tienen en común, o sea la "primera tensión" que hemos indicado, más arriba, en *D. P.*, y que vuelve a aparecer en *D. B.*: el choque de la voluntad civilizadora, personificada en ambos casos por un joven de educación académica y progresista, representante de la ciudad, contra el espíritu de reacción y costumbres primitivas y despóticas, personificado cada vez por una mujer, de edad ya madura, dominadora de la región campesina respectiva. Ambos jóvenes, al llegar al lugar de su destino, todavía no tienen sino propósitos privados: salvar cada uno su hacienda menguada por los hacendados

que con ella lindan, allá lejos, en el interior del país. Está buscando, por lo demás, Pepe Rey a su novia, ya destinada a él y que no logrará conquistar, mientras Luzardo encontrará a la suya sin esperarlo, y la retendrá.

El paralelismo directo de las acciones se acusa, más que en otras partes de ambos libros, al comienzo. Rey es ingeniero, Luzardo es doctor en derecho. Viajan, Rey en tren y a caballo, acompañado por un paisano astuto e hipócrita, emisario de Doña Perfecta; Luzardo en un "bongo", a lo largo de un río inmenso, y le acompaña la amistad de la tripulación supersticiosa, y la falsedad de un emisario de Doña Bárbara; siendo la falsedad substituto, en un ser primitivo, de lo que es la hipocresía en un civilizado. Así se introduce a Luzardo y al lector en el país lleno de misterios, comparado con el cual "Orbajosa" es un ambiente poco interesante. Deben experimentar ambos jóvenes, a su pesar, cada uno el ambiente nuevo, antes de que se les revele, paso a paso, la necesidad de alcanzar sus planes privados, por el camino de hacerse reformadores públicos. Rey quiere ayudar al gobierno central a exterminar el espíritu faccioso (pp. 169 y ss.), además de hacerse ayudar por un amigo de la tropa, en el intento de liberar a su novia de las garras de su tía fanatizada por el clericalismo. Luzardo ve que nunca podrá volver a tener su propiedad, sin cambiar en legalidad la violencia, llamada "ley de los llanos" (p. 115, y *passim*).

Doña Perfecta es tía de Rey, debiendo, por consiguiente, vencer su inclinación natural hacia el joven sobrino y su agradecimiento hacia el padre de éste, su hermano, para poner en libertad sus sentimientos de odio contra el supuesto ateo. Doña Bárbara no está relacionada con Luzardo y no sufre mengua, desde luego, la expresión de su enemistad hacia el hombre de la ciudad a quien ella ha robado la finca; enemistad que, más tarde, se cambia en amor fatal.

La joven Marisela, objeto del amor de Luzardo, es su sobrina, por parte de los Barqueros, como Rosario lo es de Rey. Pero no es, como Rosario, hija protegida y esclavizada de una casa burguesa, sino que la encuentra en un estado de embrutecimiento debido a la llanura; de modo que la obra civilizadora de Luzardo, aplicada a aquélla, va a formar, del animalito semi-humano, a la vez que una mujer, una amante (p. 104 y ss.). Rey, por su parte, tendrá que

alentar a su novia, tan tímida y dócil, a que se liberte de su ambiente familiar, para luchar con él por la dicha futura que ambos esperan en vano (pp. 35, 83, *etc.*).

Odia la tierna Rosario a su madre legítima, Doña Perfecta, al darse cuenta de que ésta combate su amor (p. 218 y ss.); y el resultado le dará trágicamente la razón. Odia Marisela, una vez despertada de su estado de inconciencia de sí misma, a su madre ilegítima, Doña Bárbara (p. 240 y ss.); y el resultado le negará la razón.

Dichos *resultados* son los siguientes: Pérez Galdós, en *D. P.*, hace vencer la barbarie, con la muerte violenta del civilizador, autorizada por su propia tía (p. 277). Gallegos, en *D. B.*, hace vencer la civilización, con la "entrega de las obras" de la cacica al civilizador, el cual, por fin, logra erigir su "cerca", símbolo de la "ley de los llanos" reformada (p. 112, y finalmente p. 344).

IV

¿Por qué, pues, el mismo motivo ha sido llevado a fines opuestos por nuestros dos autores? Comencemos por refutar una respuesta a tal pregunta que consideramos equivocada.

Ambos autores se encuentran ante la civilización y el progreso, sin "poesía", por un lado; y la reacción romántica y altamente "poética", por el otro. ¿No sería, acaso, por inclinación hacia lo histórico y romántico por lo que Pérez Galdós les da la victoria?; ¿y por inclinación hacia el progreso antirromántico por lo que Gallegos le entrega el triunfo? Es decir, ¿no se explican las soluciones, opuestas una a la otra en ambos libros, por gustos personales en los dos autores, acerca de asuntos políticos y estéticos?

Pero es sabido que Pérez Galdós es progresista, por lo menos tanto como lo es Gallegos; sin embargo, hace vencer la reacción.[10] Se sabe, por otra parte, en qué grado Rómulo Gallegos comprende y quiere el alma de su pueblo, cuán interesado está en lo folklórico, en las costumbres regionales, en la naturaleza, en fin en todos los elementos que inexorablemente desaparecen ante la civilización a la cual él, sin embargo, concede la victoria.

Debemos, pues, descartar una solución de nuestro problema por una supuesta predisposición anímica de los dos autores hacia uno u otro lado. La encontramos, más bien, *en el campo de la ética*;

más concretamente hablando, en el motivo del desarrollo moral del individuo por libre voluntad, preponderante en *D. B.*, y que casi no existe en *D. P.* Es en este punto donde estriba, según mi parecer, la diferencia fundamental entre ambos libros; es aquí en donde encuentro la razón por la cual el mismo motivo ha "tenido" que ir por opuestos caminos en ambos casos.

Pero ¿no es paradójico que no sea *D. P.* el libro que pregona la libre voluntad, y *D. B.* el libro fatalista? La novela tropical debería mostrar a sus hombres primitivos, vinculados a la naturaleza, en un estado de ética determinada, carentes de la voluntad de cambio en su carácter, según normas de lo bueno y lo malo; y la novela europea debería proporcionar a sus hombres aislados de la naturaleza, la ley moral como horizonte de su vida anímica. Así pensaría el lector no prevenido. Pero no es así, por lo menos en nuestros dos casos. El libro de Pérez Galdós está basado en un fatalismo ético; el de Gallegos, en un idealismo volitivo. Vamos a detallar esto, en general.

El único personaje en *D. P.* que experimenta algo como un desarrollo anímico consciente, y más bien contra su voluntad, es el único que lucha por las ideas liberales y progresistas, Pepe Rey, quien, al darse cuenta, como lo hará también Luzardo, de que con métodos legítimos no se puede luchar contra el espíritu de la "behetría", ve que debe hacerse "bárbaro" o sea "malo" (pp. 181, 258 y ss.).

Doña Perfecta misma no sería la imponente creación poética que ha llegado a ser, si algo como una idea de cambiar moralmente, de revisar sus prejuicios, entrara en su carácter monumental por petrificación. No importa que su fanatismo de católica haya sido sugerido por el clérigo hipócrita; ya se ha transformado en su propia esencia. Una vez persuadida de que el antes querido sobrino es un ateo —lo que no es (pp. 149, 153 y ss.)—, su único propósito es eliminarlo, para la mayor gloria de Dios. No hay amor en ella, nos lo dice expresamente el autor (p. 271), mientras que en Doña Bárbara, el amor corre parejo con el odio. Doña Perfecta, al cumplirse el destino fraguado por ella, se quedará con los escombros, sin haber cambiado: aún más, llegándose a confirmar su personalidad definitivamente. Su único empeño, desde luego, será el de

rehacer, con su dinero, la antigua pompa del culto católico en Orbajosa (p. 287).

Se queda casi petrificado, en el mismo sentido, don Inocencio, el verdadero culpable. Tampoco él ha cambiado en nada, ni se ha arrepentido de nada, ya que no es arrepentimiento sino desilusión el estado de "tan acongojado, tan melancólico, tan taciturno, que no se le conoce" (p. 285). Así le describe otro personaje persistente hasta el fin del libro en su idea fija, y cuyo interés artístico estriba en dicha persistencia caricaturada —siendo la caricatura una forma, aunque no la única, de "monumentalización" poética de que estamos hablando—: don Cayetano, el docto cantor de la gloria, la pureza, la sublimidad de "Orbajosa" — pías ilusiones que él nunca reconocerá como tales. "Petrificadas" se quedan también las dos víctimas de tan inquebrantables prejuicios: Rosario, loca (p. 284); Rey, muerto. Descansa la idea guiadora del libro de Pérez Galdós como creación artística en la inmutabilidad de sus caracteres humanos.

El verdadero "personaje central", en *D. P.*, es el fenómeno invisible y a la vez invencible, sobrehumano y casi místico, de la "behetría", dominando a los que la sirven como a los que tratan de combatirla. La persuasión casi fatalista del autor consiste en que el espíritu de la facción feudalista y clerical, así personificado, no se someterá al espíritu de la unidad y el progreso. En tal fatalismo arraiga la inmutabilidad de sus personajes intransigentes; a él sacrifica sus propios ideales liberales, representados por sus héroes más queridos, y hasta la unidad artística de su libro. Creemos no equivocarnos en husmear algo de coerción impuesta por el autor a sí mismo, en la tan repentina, y tan poco preparada muerte de Rey, que decide la victoria ya no esperada por el partido de Doña Perfecta;[11] suposición confirmada por la duplicidad de estilo ya mencionada (v. nota 11) y por la abrupta conclusión, del resto, muy impresionante, del libro, cuando el autor parece dejar caer los brazos, después de haberse empeñado en vano de hacer "buenas" a las personas que "no lo son" (cap. 33, p. 287). Es como si la "behetría" venciera no solamente en el libro inventado por el autor, sino hasta en el espíritu del autor mismo, en contra suya.

Todo lo contrario acontece en el libro de Rómulo Gallegos. En el centro de su invención se encuentra la fe idealista y voluntarista en la fuerza natural del alma humana de autoeducarse hacia lo "bue-

no". Ya tratamos de lo inesperado de tal motivo en un ambiente de gente primitiva de los llanos; y se sabe que nuestro autor no solamente esta vez sino en toda su producción literaria ha tenido que luchar entre su pasión pedagógica y sus visiones poéticas. Estamos aquí en el punto en donde, más que en otros, asoma la personalidad espiritual de Gallegos, como fruto de dos culturas, la europea y la criolla, resultando él mismo, en tal sentido, "mezclado". Tan es seguro que el idealismo ético habría podido conducir a Gallegos como a no pocos moralistas europeos y americanos del siglo pasado, a conclusiones bastante triviales,[12] si no fuera embebido, en él, de un misticismo de naturaleza tan vivo, una conciencia tan concreta de lo diabólico en el mundo, y un realismo tan tropical, que sus soluciones morales, destacadas sobre tal fondo, casi siempre resultan interesantes. Arriba hemos hablado de los límites trazados, en *D. B.*, por la fatalidad, en forma de la prehistoria familiar y de naturaleza prepotente, a los esfuerzos de buena voluntad de los individuos.

Notemos ahora que, en *D. B.*, el desarrollo de los dos caracteres centrales —la "cacica" y el "civilizador" — se efectúa orgánicamente, según la índole prefigurada de cada uno. Vuelve Santos Luzardo, a pesar de la cultura académica aprendida, a la "barbarie" de llanero nato que es; y, con tal base, llegará por fin a una síntesis por encima de la cultura y de la barbarie que —según espera el autor— le va a ayudar a hacerse cacique progresista, o sea legítimo civilizador de los llanos (p. 286 y ss.). Doña Bárbara, por su parte, no alcanza una síntesis; trata en vano de volver a la "bondad" primitiva de su niñez, esperando conquistar por tal cambio interior al amado; pero además —y esto me parece una gran idea del autor— atraída por la esperanza misma de comenzar aún una "nueva vida": "no todo era sed de amor, sino también ansia de renovación, curiosidad de nuevas formas de vida, tendencias de una naturaleza vigorosa a realizar recónditas posibilidades postergadas" (p. 280). En lugar de ello, acabará su existencia trágica y paradojal, *desapareciendo en la naturaleza*, (v. arriba, nota 8), pero no sin antes haber impulsado su anhelo hacia lo "bueno" perdido, con no matar a su hija, permitiéndole así la felicidad no alcanzada por ella misma (p. 341); mientras que Doña Perfecta se vuelve asesina y destructora de la dicha y la existencia de su hija, y ni siquiera por amor u odio, sino por frío fanatismo que rehusa todo "cambio".

La idea fundamental del *desarrollo moral* no se limita, en *D. B.*, a los dos casos principales. Se transforma Marisela, de animalito descuidado en una tímida joven amante, y de ésta al sentimiento maduro de responsabilidad hacia su padre y hacia sí misma, (I, cap. 11; II, caps. 7, 10; III, cap. 6). Hasta en Lorenzo Barquero, víctima de la "devoradora de hombres", señal horripilante para el civilizador, se despierta por momentos la conciencia de su miseria moral, irreparable en su caso (p. 262).

Pero, ¿no podía llegar Rómulo Gallegos, con su optimismo voluntarista, al mismo resultado, en el desarrollo del motivo común, al cual ha llegado Pérez Galdós, con su pesimismo fatalista, o sea, a la victoria de la "barbarie" sobre la civilización que trata de imponérsele? Esto lo habría conseguido, al identificar su concepto de "malo" con la civilización de las ciudades, y su concepto de "bueno" con la primitividad de los llanos. A primera vista, esto habría parecido lo más natural: no olvidemos que en un libro más reciente, Gallegos ha mostrado el contraste entre la ciudad petrolera y la vida heroica de los indios autóctonos sobrevivientes en el interior, con desventaja exclusiva de la ciudad civilizada. [13]

Lo que pasa es que, en *D. B.*, el "interior" venezolano no está representado por los pobres y oprimidos aborígenes, con los cuales contrastan los extranjeros explotadores, como acontece en *Sobre la misma tierra*. Más bien, los poderosos en dinero y fuerza aquí son casi exclusivamente venezolanos y no extranjeros; el pueblo humilde aquí está representado por los peones de los hacendados solamente. *El problema social en D. B. es el "cacicazgo"*. Consecuentemente, lo "malo" —en su forma de robo, embuste, violencia hacia los débiles, injusticias en favor de los poderosos, asesinato, avaricia— se presenta aquí como vinculado esencialmente a la existencia del "cacique", todavía no transformado en hacendado progresista, como lo intenta Santos Luzardo. [14] Una persona en la situación de Doña Bárbara no podría mantenerse en pie, según la teoría del autor, sino a condición de ser "mala"; la "ley de los llanos" no puede ser sino fuerza bruta; o como lo expresa socarronamente Antonio Sandoval, amigo y peón de Luzardo: "¿La Ley del Llano? ...¿Sabe usted cómo se la mienta por aquí? Ley de Doña Bárbara. Porque dicen que ella pagó para que se la hicieran a la medida" (p. 112).

Todo el peso de la discriminación moral lo echa el autor, en *D. B.*, sobre las espaldas del "cacique" y sus instrumentos humanos; de modo que el despertar de un sentimiento de responsabilidad moral en tal personaje, *debe* identificarse con un impulso hacia la "entrega de las obras", o sea la renuncia al cacicazgo en favor de la reforma, como se hace en el caso de Doña Bárbara. Es así como lo "bueno", en la filosofía de este libro, inevitablemente se ha identificado con la civilización y el progreso.

El autor de *D. P.*, por lo contrario, imbuído de un pesimismo patético, resultante del gran pasado y presente desalentador de su nación, *debe* dejar que en su novela sucumban los de buena voluntad, y que venzan "las personas que parecen buenas y no lo son".

Y ya nos parece haber demostrado cómo un motivo ha debido tomar el rumbo opuesto de desarrollo, en dos libros cuyos autores, emparentados por la lengua y la herencia cultural, están separados por las ideas que los dominan, además del Océano que se interpone entre ambos. Rómulo Gallegos, probablemente, no se ha dado cuenta de la proximidad parcial de su libro a un libro español más viejo, cuyo título parece resonar en el suyo. Pero aun de haberse dado cuenta de ello, es decir, aun de haber "imitado" conscientemente un motivo de aquel libro, no obstante, dicho motivo, sometido a la fuerza autónoma e inmanente de la idea guiadora que inspiró al nuevo autor, *debía* desarrollarse de manera que *Doña Bárbara* resultara lo que tenemos ante los ojos: una palinodia —¡y no un plagio!— de *Doña Perfecta*.

ULRICH LEO,
University of Toronto.

NOTAS

1 El autor le agradece a su amigo, el señor Kurt Levy de la Universidad de Toronto, el haberle llamado primeramente la atención acerca del paralelismo entre las acciones de las dos novelas, de Pérez Galdós y Gallegos.

2 *La Vorágine* se publicó por primera vez en 1925; *Doña Bárbara*, en 1929. En cuanto a *Doña Perfecta*, había visto la luz en 1876; pero insistamos en que, en el presente trabajo, no se trata para nada de establecer una dependencia *de facto* entre Pérez Galdós y Gallegos. Mis contribuciones a la discusión aludida se intitularon: "*Doña Bárbara* y *La Vorágine*" (*El Universal*,

Caracas, 7. 7., 1943); y "Epílogo al 'plagio'" (*ibid.*, 27. 4., 1944). Véase, además: "Poetas y críticos" (*Viernes*, Caracas, N° I, mayo de 1939); "Dos tipos de crítica literaria" (*Boletín del Ateneo de Valencia*, N° VII, 1942); "Simpatía y crítica" (*El Universal*, 13. 10., 1943); "La interpretación como crítica objetiva" (*ibid.*, 28. 10., 1943). Mientras que *Doña Bárbara* es libro épico por definición, hemos llamado *La Vorágine* "la segunda colección de sonetos (de Rivera), pero en prosa, y, por mala suerte, subyugados por una descripción de viaje, pesimista y romántica". Que *La Vorágine* es "lírica por su estilo, ... por la forma ..., por el asunto", lo dice y lo prueba, por análisis detallados, Edmund de Chasca: "El lirismo de *La Vorágine*" (*Revista Iberoamericana*, oct. de 1947, p. 73 y ss). Sobre *Doña Perfecta* acaba de publicarse un interesante artículo de Stephen Gilman: "Las referencias clásicas de *Doña Perfecta*. Tema y estructura de la novela" (*Nueva Revista de filología hispánica*, III, 1949, p. 353 y ss.).

3 Citaremos *Doña Perfecta* (*D. P.*) según la 5ª ed., (Madrid, 1886); y *Doña Bárbara* (*D. B.*) según la ed. de Barcelona, *s. a.*

4 Hay un divertido ejemplo que contrasta, ilustración del cambio de estilo como expresión del desarrollo del gusto literario. P. Mérimée, de haber sido "realista" en lugar de "romántico", habría titulado su novela conocida, no *Colomba*, sino *Madame Colomba*, ya que el modelo real de su joven y bella heroína era una mujer de edad madura y de amargas experiencias. Dice su editor francés: "... il (Mérimée) *forme l'héroine*: une mère de famille, agée, usée par la vie ..., *ne saurait, en 1840, faire un personnage de roman*". (Es mía la cursiva.) (Mérimée: *Colomba*. Introd. et notes par Pierre Jourda, (Paris, 1947), p. XXII). Tal dulcificación de una fuerte realidad la habría rechazado el realismo post-romántico. Sin embargo, tampoco nuestros dos realistas se han liberado por completo del espíritu tradicional de galantería literaria: por más que presenten a sus heroínas ya no jóvenes, ambos insisten en su beldad física "aún" conservada: "... era todavía hermosa" (*D. P.*, p. 270); "... era todavía una mujer apetecible" (*D. B.*, p. 39). Por lo demás, la analogía contrastante de *Colomba* con nuestros dos libros, sigue en la invención. También allá el héroe es una persona joven, nacida "bárbara" educada y civilizada"; al volver a su país natal, también se ve obligada a volver a sus costumbres primitivas. Se describe su lucha entre la *conscience* (de civilizado), y los *préjugés* (de corso vengativo), (*Colomba, ed. cit.*, p. 82). Hasta aquí la analogía con nuestros dos libros es directa; pero ya volvemos a encontrarnos, en Mérimée, la ligereza del "romántico" mundano, quien prefiere sacar del motivo común un cuento sensacional, superficial, y de mera acción exterior, sin nada de la profundidad humana con que lo han tratado Pérez Galdós y Gallegos. Al fin, Rebbia vuelve a dejar su país; ni muere como Rey, ni vence y permanece como Luzardo.

5 La concentración anímica de los "orbajenses" en torno a su propia "perfección", es tópico del libro (v., p. ej., p. 95 y ss., las tertulias en el Casino); tiene su personificación, en don Cayetano, el historiador local de la gloria de Orbajosa. Ambos nombres femeninos, cada uno una sola vez, se encuentran confrontados con su propio sentido figurativo: "Ah, señora mía, usted es demasiado buena. En ocasiones como ésta, conviene ser *un poco menos perfecta*". (*D. P.*, p. 225). (Quizás no esté demás hacer constar que, por otro lado, *Perfecta* aparece en el libro también como simple nombre cristiano p. 25). "... comprendió que aquel infeliz era también una víctima de *la barbarie devoradora de hombres*..." (p. 272): señalando, en el lugar aludido, las palabras "devoradora de hombres" —además de la llanura venezolana (v. p. 102)— *la heroína del libro*, llamada así por su odio demasiado bien fundado contra el otro sexo (p. 26 y ss.) Ambos sentidos se reúnen: "... víctima de la devoradora de hombres *que no fué quizá tanto Doña Bárbara cuanto la tierra im-*

placable ..." (p. 324). De modo que, en el pasaje de p. 272, la palabra "barbarie" debe comprenderse como juego de palabras directo entre "Bárbara" y "bárbaro". Otra característica del estilo de moderno realismo, comparado con los de siglos anteriores, lo encontramos en el escasísimo uso que en nuestros dos libros, se hace de juegos de palabras con los nombres de los personajes principales, y, por el contrario, el procedimiento "barroco" en un libro como *La estrella de Sevilla*, en donde el poeta no se harta de variar los juegos de palabras entre *Estrella* y *estrella*.

6 En *D. P.*, la lucha entre la tía, el eclesiástico y el joven madrileño se apoda "guerra" más de una vez, con la intención evidente de preparar el paralelo entre ésta y la guerra pública que, más tarde, va a entrar en la acción, como motivo integrante: "Un *casus belli*" (cap. 13, título); "...hasta que se declare la *guerra*" (cap. 15, título); "*más que la guerra pública*, me preocupa *una guerra privada*... que he declarado hace poco" (p. 166).

7 Es típico en este contexto que, en *D. P.*, los nombres geográficos han sido fingidos (v. p. 1, *n.*), en tanto que son auténticos en *D. B.*

8 Nos ocupamos detalladamente del simbolismo en *D. B.*, en un artículo "*Doña Bárbara*, obra de arte" (*Estudios filológicos sobre letras venezolanas*, (Caracas, 1942, p. 31 y ss.). Entre los símbolos artísticos de que no es pobre tampoco *D. P.*, pero que no tienen carácter esencial en ella, mencionemos el loro de don Inocencio quien, más tarde, tiene aspecto de pájaro él mismo (p. 44:220 y ss.); el reloj que dice "no" (p. 44); la repentina oscuridad al entrar el canónigo fanático por la puerta (p. 41); el ajo, simbolizando los encantos dudosos de Orbajosa (p. ej. p. 161, en donde hay hasta dos juegos de palabras: "ojos"-"ajos"; "Orb-ajosa"). —Doña Perfecta es símbolo de la "behetría", sin duda; pero no se hace palpable tal simbolismo, como se hace el de Doña Bárbara, personificando los llanos—. Una sola vez hay, en *D. P.*, vida de naturaleza que acompaña y simboliza las emociones del alma humana: la noche siniestra llena de insectos, y el alma inquieta de Rey (p. 144.). El arte más íntimo del simbolismo poético comienza en donde los símbolos materiales llegan a cobrar importancia formal. Esto lo podemos estudiar en un ejemplo de *D. B.* "El bongo Arauca arriba" (v. p. 5) que abre el libro, se refleja, a su último fin, con el "bongo Arauca abajo" (v. p. 344). Ahora bien: una de las revelaciones siniestras en el alma de la heroína luchando en vano para volver a su pureza primitiva, ha sido que "las cosas vuelven al lugar de donde salieron" (pp. 245, 276, 337), admonición ilustrada simbólicamente por aquellos dos bongos que pasan al comienzo y al final del libro, en direcciones opuestas por el río cerca del cual toda la acción se ha desarrollado, indicando, materialmente, el círculo de una existencia que no ha escapado a sí misma, y dando, formalmente, por su posición orgánica, unidad estética al libro que así abarcan. El símbolo que, más que otros, evoca el dominio de la naturaleza tropical sobre el hombre, es el motivo tantas veces variado en novelas venezolanas, colombianas y de otros países vecinos, del hombre que no muere al final de un libro —tópico éste más bien de civilización europea— sino que *desaparece* en la inmensidad de las selvas vírgenes o de las sabanas, o —como Doña Bárbara— sobre un río, ancho y largo como veinte ríos europeos acumulados. Tal motivo, imposible en un libro moderno de los países de clima moderado, se encuentra también en la literatura europea, pero de siglos medievales y renacentistas, cuando, aquel suelo aún tenía secretos y dejaba un espacio libre a la fantasía del poeta.

9 Este motivo de lo "mezclado" de sangre y su tragedia no ha dejado de ocupar la mente del escritor Gallegos, hasta hacer de él el tema central de un libro posterior suyo; nos referimos a *Pobre negro*.

10 No se puede decir que en *D. P.*, como p. ej. en *Los cien mil hijos de S. Luis*, u otras novelas exclusivamente "históricas", Pérez Galdós demuestre predilección, aunque inconsciente, para con el espíritu reaccionario y romántico, simbolizado, en nuestro libro, por "Orbajosa". Lo pinta aquí con conocimiento de causa, pero no de partidario. Ni Doña Perfecta misma, ni mucho menos don Inocencio, parangonado muy impresionantemente con Pilato (p. 258), se presentan bajo una luz muy favorable; y menos aún la serie larga de personajes secundarios. Más bien, la incesante ironía, a veces algo cansona, que les prodiga el autor (p. ej. p. 107 y ss., 192 y ss.), da al libro el estilo vacilante entre lo lúdicro y lo trágico, o sea la falta de unidad estética. Odio más bien que amor parece manifestarse hacia el pueblo provinciano (p. 101 y ss., 263) y el fanatismo colectivo, de parte del autor. —De modo que la solución anti-progresista que por fin se da, bastante inesperada, debe basarse en razones independientes de inclinaciones políticas o estéticas—. La ironía profunda y pesimista, fondo emocional del libro, se revela patéticamente al final (p. 287); y los únicos personajes exentos de la crítica irónica del autor son los que luchan contra la reacción, y que al fin sucumben a ella, Rey y Rosario.

11 La muerte de Rey no se cuenta sino en la forma "perspectiva" de relación, en una carta, escrita después de la tragedia, entre otras cosas (p. 285 y ss.); hasta entonces, el lector no ha sabido si el "tiro" (p. 277) ha tenido éxito; ha podido esperar lo contrario, ya que parecía decidido el éxito de Pepe Rey, y resignada la madre a dar a su hija al yerno poco deseable (p. 255 y ss., 266). El "tiro" que lo cambia todo, tiene carácter de mera casualidad (p. 277), o sea de fatalidad ineluctable. —Si, de tal modo, la "invención" de *D. P.* da lugar a la crítica, es sobresaliente su composición, punto éste más débil en *D. B.* Ya hemos especificado cómo, en el caso de la muerte de Rey, la atención del lector se mantiene en suspenso hasta el último momento. Otro procedimiento de composición formal en que descuella Pérez Galdós, en la repetición acentuada —especie de "anáfora"— de un motivo, para hacer destacar una situación. Encontramos, en *D. P.*, tres ejemplos: 1) la corneta de la tropa que se acerca, oída primero por la pareja enamorada (p. 156 y ss), y (al mismo tiempo) por los orbajenses que se despiertan (p. 157 y ss); 2) el puñetazo del Caballuco, sellando su determinación de combatir por la "facción", a la satisfacción de los conspiradores (p. 213), pero golpeando como un funesto presagio, a Rosario y Rey que lo oyen de lejos (p. 221); 3) las tres llamadas en la puerta de Remedios (pp. 269-276). Tales y otros artificios de composición "perspectiva", lejos de ser meros adornos, vinculan la invención de una obra de arte a su idea. Se distingue en ellos un libro como *Quatre-vingt-treize* de Víctor Hugo; pero pertenecen en general a la prosa más cultivada del siglo XIX. Me propongo tratarlos en un trabajo futuro; por el momento me refiero a mi artículo "La invención en la novela" (*Rev. Nac. de Cultura*, Nos. 38-40, Caracas, 1943).

12 He aquí cómo un "existencialista" juzga el idealismo ético de la generación pasada: "il n'y a que dans les romans qu'on change ou devient meilleur". (A. Camus, *Le mythe de Sysiphe*, Paris, 1942, p. 100).

13 V. nuestro artículo "*Sobre la misma tierra.* Apuntes al estilo de la novela-película." (*Revista Nac. de Cultura*, Nos. 50-52, Caracas, 1945).

14 Es verdad que la civilización de los llanos se presenta en *D. B.*, más bien como asunto de reforma técnica que social. No solamente se expresan a veces poco "democráticamente" tanto Luzardo como Marisela (pp. 285, 290), sino que la "cerca" misma es una meta poco progresista. Luzardo, transplantado a un ambiente de absoluto amoralismo social, lucha, hasta nueva orden, por algo que el mismo autor no define sino como "buen cacicazgo",

(p. 287), o sea un grado de desarrollo social aún bastante bajo. El alto idealismo ético de Gallegos se limita a los casos excepcionales e individuales, adonde pertenece; si se trata de la colectividad, no le falta a nuestro autor el sentido de sobrio realismo. De tal modo, en *D. B.*, nadie se opone con más fuerza a las intenciones generosas de reforma de Luzardo, que los peones mismos quienes, según la teoría democrática, deberían darles la bienvenida. Dice uno de los peones: "Que se deje el doctor, de una vez por todas, de estar pensando en cercas y en cosas que se hacen en otros países de llanos, y haga lo que todo el mundo ha hecho siempre por aquí: cachilapiar... todo el ganado sin hierro que le pise su posesión" (p. 285).

La metáfora en la obra de Julio Herrera y Reissig

Dedico este ensayo a mi maestro Enrique Anderson Imbert, a quien debo mi orientación crítica.

JULIO Herrera y Reissig es uno de los poetas modernistas menos estudiados; por lo menos, en lo que respecta al elemento primordial de su creación poética: la metáfora. Sin embargo, es precisamente su prodigiosa riqueza metafórica lo que le asegura un lugar de distinción entre sus contemporáneos. Nos proponemos describir algunos de los procedimientos más imaginativos de esta poesía, caracterizada sobre todo por su deslumbrante potencia verbal, en la cual surge la metáfora ya no como medio sino como fin de la expresión poética.

La metáfora es visión, original visión de esencias. No es un adorno —como la definía la vieja retórica— sino un modo de intuir la realidad. Nuestra lógica clasifica los objetos en categorías distintas; pero nuestra fantasía, mediante la metáfora, los confunde líricamente. Gracias a la metáfora, pues, nos acercamos a la expresión de lo inefable. En la síntesis metafórica las palabras suelen descargarse de sus contenidos lógicos tradicionales y adquieren en cambio un nuevo valor de intimidad.

Todo lenguaje es metafórico, puesto que al hablar constantemente estamos incluyendo en las palabras nuevos contenidos de significación. Las palabras, después de todo, son meras abstracciones de nuestra concreta, rica y colorida experiencia personal, y no pode-

mos evitar que nuestra fantasía, voluntad, sentimiento y modo de vivir, se deslicen aun dentro de los símbolos más lógicos y los conviertan en imágenes íntimas. Pero si bien todo lenguaje es metafórico, al estudiar las metáforas de un poeta debemos tener en cuenta sólo ésas que revelan la intención de hacer valer, estéticamente, la síntesis imaginativa de objetos que, desde el punto de vista de la lógica común, suelen considerarse diferentes. Alguna vez fué metafórico llamar "luciérnaga" al insecto que de noche emite luz, pero hoy esa palabra corre por el río de la lengua, como metáfora muerta. "Luciérnagas de oro" es ya una metáfora, aunque debilitada por el uso. En cambio los versos:

> Luciérnagas de oro, llevando en sus arcas
> tesoros que hoy sólo se dan en Ormuz,
> temblando escribían, para las estrellas,
> en hojas de rosas, mensajes de luz,
> (*El hada manzana*)

muestran la voluntad de Herrera y Reissig de imponer al lector la conciencia de nuevas notas en el objeto "luciérnagas". Sólo a este tipo de metáforas enérgicas, excitantes de la fantasía, sorprendentes por la percepción original que las ha originado, nos referiremos en nuestro estudio.

Un rasgo impresionista de la poesía de Herrera y Reissig es el uso frecuente de toda clase de metáforas personificadoras, por medio de las cuales da vida corpórea a las cosas inanimadas o abstractas. En virtud de esta tendencia logra fortalecer su propia mira, su visión personal de la realidad que le circunda. Con esta técnica, estructura poemas enteros a base de personificaciones. El monasterio, por ejemplo:

> Descalzo en dura arcilla, con el sayal escueto,
> la cintura humillada por borlones de hiedra . . .

viene a concretarse en persona imaginada por el artista:

> Inmóvil ermitaño sin gesto y sin palabras,
> en su cabeza anidan cuervos y golondrinas,
> (*El monasterio*)

Asimismo líricamente surge vivificado el burgo:

Rige chillonamente gitana vestimenta:
chales de siembra, rosas, y una carga opulenta
de ágatas, lapislázulis y collares de viña.
(*El burgo*)

Se observan en muchas de sus composiciones distintos procedimientos de personificación metafórica: a menudo lo inanimado realiza acciones humanas.

Agonizando las postreras lilas
me hablaron de las cintas de tu moño
y el húmedo crepúsculo de otoño
pensaba en la orfandad de tus pupilas.
(*Amor blanco*)

La noche en la montaña mira con ojos viudos
de cierva sin amparo que vela ante su cría;
y como si asumieran un don de profecía,
en un sueño inspirado hablan los campos rudos.
(*La noche*)

Es característico que estas actividades giren en torno de la montaña:

y el cielo campesino contempla ingenuamente
la arruga pensativa que tiene la montaña.
(*El almuerzo*)

y la pradera huraña mira, en éxtasis verde,
al monte que en el cielo enfosca un gesto oscuro.
(*Claroscuro*)

La visión poética de Herrera y Reissig insufla vida anímica a la materia:

El alma de las montañas,
de sugestiones tranquilas,
(*La muerte del pastor*)

El lago azul de sueño, que ni una sombra empaña,
es como la conciencia pura de la montaña . . .
(*La noche*)

El lector encuentra conceptos animalizados:

Y su piedad humilde lame como una vaca.
(*El cura*)

de un orgullo que gruñe como un perro a la puerta.
(*La huerta*)

Y soslaya sus ojos de mastín bravo y noble
el orgullo que roe la tristeza cantabra
(*El mayoral*)

y las abstracciones están dotadas de poderes humanos:

¡En el clorótico espanto de la vela sibilina,
tus ausencias meditaban en mi gran desolación!
(*La ausencia meditativa*)

La inocencia del día se lava en la fontana.
(*El despertar*)

Atribuye el poeta vida espiritual a los fenómenos absolutos:

Oscurece. Una mítica Majestad unge el dedo
pensativo en los labios de la noche sin miedo.
(*La huerta*)

Con mira más directa, la naturaleza queda vinculada a una persona campesina:

y la montaña luce, al tardo sol de invierno,
como una vieja aldeana, su delantal de lino
(*El regreso*)

o con la misma técnica evoca una escena rural:

Y el monte, que una eterna candidez atesora,
ríe como un abuelo a la joven mañana,
con los mil y mil pliegues de su cara pastora.
(*Los perros*)

A veces la personificación va en busca de la sensación rara:

ríen los labios de leche
de los luceros precoces;
(*El laurel rosa*)

y como producto de su evocación única de un paisaje soñado, envuelto en velo lírico, el recurso se hace más dinámico en los versos que siguen:

Llovió. Trisca a lo lejos un sol convaleciente,
haciendo entre las piedras brotar una alimaña

y al son de los compactos resuellos del torrente
con áspera sonrisa palpita la campaña . . .
(*El almuerzo*)

Este constante recurso de personificación en la lírica del poeta uruguayo tiende a reforzar la proyección espiritual sobre la materia inerte. A veces este procedimiento de animación parece trabajar en dirección inversa ya que despersonaliza lo que tiene personalidad. El poeta, pues, en un momento de tensión imaginativa, gusta imaginarse a seres humanos en su tránsito a lo inerte:

esa reina de crencha encendida,
que es fúlgido faro en el mar de las noches,
¡y blanca azucena en la frente del día!
(*Plenilunio*)

y finalmente en bellísima imagen se sintetizan varios procedimientos personificadores:

Volaron las aves cual almas de flores,
y serpentinearon las magas Auroras,
(*El hada manzana*)

En la poesía de Herrera y Reissig, que se caracteriza por el refinamiento de los sentidos, al lado de las percepciones ópticas, insiste en las sonoras. Vemos y oímos el mar en una misma imagen:

El mar, como gran anciano,
lleno de arrugas y canas,
junto a las playas lejanas
tiene rezongos de anciano.
(*Desolación absurda*)

Este mismo elemento acústico implícito en la palabra "rezongo" se repite a lo largo de su poesía:

los frailes rezongan Patres y rosarios,
(*El canto de los meses*)

Huraño el bosque muge su rezongo,
(*Neurastenia*)

Un rezongo de abejas beatifica y solaza . . .
(*El domingo*)

Este afán de captar sonoridades y, al mismo tiempo, de darles sentido dentro de la estructura del poema, lo lleva a un insistente uso de onomatopeyas: zumbido de avispas y de moscas, voces del camino, etc.

> . . . Y en los torvos carrizales
> zumbaba con dulzuras patriarcales
> el cuerno de los últimos pastores.
> (*Luna de miel*)

> Y zumba la leyenda ecuestre de la caza
> en medio de un hierático crepúsculo del Norte.
> (*Otoño*)

En su poesía de vena más desequilibrada y retorcida se nota la misma insistencia de esta invasión de su intimidad:

> zumbando el scherzo inmenso
> de un orquestrión astronómico
> (*La vida*)

hasta culminar en esta percepción extra-terrenal:

> Del insonoro interior
> de mis oscuros naufragios,
> zumba, viva de presagios,
> la Babilonia interior.
> (*La Torre de las Esfinges*)

Junto con el verbo "zumbar", muchas son las onomatopeyas de uso corriente que se repiten a lo largo de su poesía:

> Todo duerme. A intervalos lastiman en la noche
> los aullidos del perro que vela ante la tumba.
> (*El entierro*)

> Y estimula el buen ocio un trin-trin de campana,
> un pum-pum de timbales y un fron-fron de vihuelas.
> (*La misa cándida*)

Esta voluntad de convertir los sonidos que percibe, en palabras significantes, lo lleva a inventar onomatopeyas. Así Herrera y Reissig no aprovecha, pasivamente, de los recursos normales, establecidos por la lengua, para referirse a un objeto con palabras que ya en su sonido evocan ese objeto, sino que, activamente, oye y con lo que

oye crea un símbolo sonoro-lógico. Veamos algunos ejemplos de estos neologismos onomatopéyicos:

por donde un coche antiguo, de tintinante mula,
llena de retornelos la tarde placentera.
(*Idilio*)

pasan silbidos lentos y aires de tiempo ambiguo,
en tintinabulantes carros madrugadores.
(*Los carros*)

cien mil grillos cric-craquean
su nocturno monocorde;
(*El laurel rosa*)

. . . Un grillo cri-crea entre la ventana . . .
(*Canícula*)

y al son del gluglutante rezongo de la olla.
(*Meridiano durmiente*)

Además logra dar un efecto sonoro por la repetición de ciertas letras:

Canta la noche salvaje
sus ventriloquias de Congo,
en un gangoso diptongo
de guturación salvaje . . .
(*La Torre de las Esfinges*)

se raja la carcajada
estridente de Plutón! . . .
(*La Torre de las Esfinges*)

De paso notamos que en una composición, *Recepción instrumental del gran poligloto Orfeo*, escrita bajo la manifiesta influencia de Rubén Darío, se tonaliza la idea en una serie de imágenes adecuadas a los varios instrumentos que se describen.

Alcanzando un valor lírico de primer orden, puesto que llegan a reflejar un puro estado de alma del poeta, percepciones olfativas logran superar en muchos casos a las sonoras. Dos muestras bastarán para que el lector se sienta invadido por marejadas de aroma; en un caso de aroma de cosas reales; en otro, de aroma ideal:

Todo fué así: sahumábase de lilas
y de heliotropo el viento en tu ventana;
(*El enojo*)

Para mis penas fueran divina magia hipnótica
sus labios incensarios de místicos sahumerios;
(*Las arañas del augurio*)

De las imágenes trabajadas por un solo sentido pasemos ahora a las metáforas sinestésicas en las que diversos estímulos sensoriales se funden en una armónica unidad. Acaso en esta fina expresión de la totalidad vibrante de su vida espiritual es donde Herrera y Reissig ha conseguido un lirismo más hondo, de visión sintética. De mayor frecuencia en su poesía son las imágenes en que se funden color y sonido:

. . . Mil notas auroran
el aire de ruidos, mil notas confusas.
(*Recepción instrumental del gran polígloto Orfeo*)

Cantando la tartamuda
frase de oro de una flauta,
(*Desolación absurda*)

Ardió el epitalamio de tu paso
un himno de trompetas fulgurantes.
(*Epitalamio ancestral*)

fijan cromáticos ayes
las Sirenas y en acordes
trampolines de agua viva
ruedan Nereidas de ónices;
(*El laurel rosa*)

y del mismo tipo esta imagen espléndida:

En el ritual de las metempsicosis,
bramaron fulgurantes apoteosis
los clarines del Sol . . .
(*Oleo indostánico*)

También a la percepción óptica y acústica logra añadir el gusto:

Una música absurda y poseída
con cárdeno sabor de sepultura,
dislocó de macabra y de otra vida,
el daño de mi enferma conjetura . . .
(*El gato*)

En otra forma de sinestesia se une con el gusto el sentido olfativo:

una fragancia salobre
denuncia el baño de Venus
en el ámbar de su cofre . . .
(*El laurel rosa*)

y tímidamente se cruza el tacto, con percepciones sonoras y ópticas, en metáfora de extraordinaria belleza:

temblaron del cosmos los ígneos andamios,
y en sus húmedas lenguas sonoras
cantaron los ríos sus epitalamios.
(*El hada manzana*)

Pero el ayuntamiento de diversos sentidos en la poesía de Herrera y Reissig culmina en estos versos que representan su hallazgo más sintético de metáfora de esta clase:

Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo franca
risa de azul; la aurora ríe su risa fresa;
y en la era en que ríen granos de oro y turquesa
exulta con cromático relincho una potranca . . .
(*La casa de la montaña*)

Toda metáfora es dinámica, puesto que expresa enérgicos movimientos de la fantasía. Herrera y Reissig logra reforzar esa calidad dinámica, no sólo por la fuerza con que incluye percepciones sorprendentes en el lenguaje normal, sino también porque muchas veces prefiere metaforizar con los temas del movimiento mismo. Parecería que para él el universo estuviera siempre en acción, siempre mostrándose en gestos. De aquí que los verbos sean a menudo portadores de metáforas.

Con metáfora exquisita consigue representar estéticamente el instante en que un fenómeno de la naturaleza, ya personificado, irrumpe para convertirse en movimiento, cuando sale del sueño nocturno:

. . . La joven brisa se despereza . . .
(*El alba*)

En situación análoga se acentúa el paso de la noche al día:

Y hacia la aurora sesgan agudas golondrinas
como flechas perdidas de la noche en derrota.
(*El despertar*)

Todo es movimiento en su evocación espiritualizada del campo:

> Tirita entre algodones húmedos la arboleda
> La cumbre está en un blanco éxtasis idealista;
> y en bruscos sobresaltos, como ante una imprevista
> emboscada, el torrente relinchando rueda.
>
> (*La flauta*)

> y en lácteas vibraciones de ópalo, gesticula
> allá, bajo una encina, la mancha de una hoguera
>
> (*Idilio*)

y cuando se cristaliza la composición en su yo concreto, escribe:

> su clara risa entre sus labios rojos
> triscaba como un chorro de agua viva.
>
> (*Primavera*)

Al asomarse al mundo, se deja encantar por espectáculos de violencia:

> Un estremecimiento de Sibilas
> epilepsiaba a ratos la ventana,
>
> (*Alba triste*)

En toda una serie de metáforas insólitas, Herrera y Reissig suprime las leyes lógicas que rigen la materia y ésta adquiere el temple lírico del poeta. En esta desrealización quita materialidad a las cosas; se sumergen aún más en el mundo fantástico del poeta y, al desplegar el abanico de su tremendo poder imaginativo, Herrera y Reissig nos invita a contemplar una realidad a veces en el proceso de transformarse, que se esfuma líricamente, para salir un momento después refrescada bajo el pincel mágico del poeta e interpretada por su imaginación deslumbrante. La poesía ya no está en la cosa misma, sino más bien en su íntima manera de enfocarla y de empaparla con el hálito de su propia sensibilidad.

En su visión más conturbada y extravagante, esta desrealización se vislumbra en la extrema tensión de la subconciencia:

> Ante el augurio lunático,
> capciosa, espectral, desnuda,
> aterciopelada y muda,
> desciende en su tela inerte,

como una araña de muerte,
la inmensa noche de Buda . . .
(*La Torre de las Esfinges*)

De la misma composición irracional e incoherente entresacamos los siguientes versos desligados del fenómeno real:

y se suicida, en la extraña
vía láctea, el meteoro,
como un carbunclo de oro
en una tela de araña.
(*La Torre de las Esfinges*)

Y el nexo lógico se pulveriza en esta visión:

habla el Silencio; palpita
la inmensa Nada sin nombre;
brama la Esfinge el enigma
de sus vigilias inmóviles;
(*La Torre de las Esfinges*)

No obstante, cuando se remansa el torrente verbal, en sus poesías de inspiración más clara y equilibrada, se transfigura la naturaleza en una irrealidad de ensueño. Término medio entre la personificación y la desrealización lírica sería la estrofa que citamos abajo:

Todo es grave . . . En las cañas sopla el viento flautista.
Mas súbito, rompiendo la invernal humareda,
el sol, tras de los montes, abre un telón de seda,
y ríe la mañana de mirada amatista.
(*La flauta*)

Con una mira subjetivizada en extremo recrea la siguiente escena:

Con sus densos perfiles y sus abruptos conos,
a lo lejos, la abstracta serranía concreta
una como dormida tormenta violeta
que el crepúsculo prisma de enigmáticos tonos.
(*Bostezo de luz*)

Luego el poeta, como lo hace a menudo, parte de un suceso cotidiano, para que en los dos últimos versos de la estrofa surja la visión, completada por el toque irreal de su propia fantasía:

Sueña, de roca en roca, sus cándidos trintrines
la vagabunda esquila del rebaño, y en coro,
ante Dios que retumba en la tarde, urna de oro,
los charcos panteístas entonan sus maitines.
(*Las madres*)

Un momento contemplativo del poeta se describe así:

Un billón de luciérnagas de fina
esmeralda rayaba la pradera.
Bajo un aire fugaz de muselina,
todo se idealizaba, cual si fuera
el vago panorama, la divina
materialización de una quimera . . .
(*Nirvana crepuscular*)

De esta suerte, abandonando por el momento la perfecta idealización lírica de la cita anterior, al par que desrealiza la naturaleza, se destaca el poeta en la metáfora que acierta a captar lo instantáneo, el matiz transitorio. Nos sugiere los momentos fluctuantes de los caminos:

Lilas, violetas, lóbregas, mudables como ojeras,
las rutas, poco a poco, aparecen distintas:
(*Las horas graves*)

y en imagen estupenda pasa un tren fugitivo:

manchó la soñadora transparencia
de la tarde infinita el tren lejano,
aullando de dolor hacia la ausencia.
(*La sombra dolorosa*)

Asimismo se evoca un instante del ocaso:

La tarde en la montaña, moribunda se inclina,
y el sol un postrer lampo, como una aguja fina,
pasa por los quiméricos miradores de encaje
(*El teatro de los humildes*)

y la inspiración erótica se acentúa en la fugacidad de un instante en que

¡Y un astro fugitivo, aquel momento,
segó de plano a plano el Infinito,

como si el mismo Dios hubiera escrito
su firma sobre nuestro juramento! . . .
(*El juramento*)

Por último acierta a sorprender la intimidad del paisaje nocturno:

Rayan el panorama, como espectros agudos,
tres álamos en éxtasis . . . Un gallo desvaría,
reloj de media noche. La grave luna amplía
las cosas, que se llenan de encantamientos mudos.
(*La noche*)

Algunos de los hallazgos metafóricos más felices de Herrera y Reissig, parecen armarse alrededor de ciertos motivos temáticos en los cuales insiste el poeta. Estos temas predilectos, si pueden en realidad llamarse temas, adquieren vida tan independiente que son metáforas en sí. Las ojeras, por ejemplo, aparecen y desaparecen en la poesía de Herrera y Reissig con tal reiteración que ya no importa lo que signifiquen: su sola presencia incluye una nota de fantasía y así, con su inclusión, todo se hace metáfora. Estos motivos no son símbolos —en el sentido en que podría llamarse símbolo al motivo del cisne en Rubén Darío—; no tienen intención intelectual, no substituyen ninguna idea; son, puramente, dilectos puntos de apoyo que el poeta busca en la realidad, para subir sobre ellos. El poeta quisiera darle a su fantasía un vuelo libre; pero, obligado a pisar siempre en las cosas, elige ésas que dan fuerza ascencional a su imaginación: "ojera", "molino" "alg[illegible]n", etc.

. . . ¡Y en las riberas
echóse a descansar, meditabunda,
la caravana azul de tus ojeras! . . .
(*El crepúsculo del martirio*)

Da nostalgias de Cartujas
el ciprés de terciopelo,
y vuelan de tu pañuelo,
en fragantes confidencias,
interjecciones de ausencias
y ojeras de retornelo.
(*La Torre de las Esfinges*)

Y arden en un halo espectral de heliotropo
sus clementes ojeras otoñales de luna.
. . . . . .

y vuelan sus ojeras otoñales de bruma,
como vagas libélulas de una tarde heliotropo.
(*Berceuse blanca*)

Otra serie de metáforas se motiva en el molino:

y es el molino una agreste
libélula embalsamada,
en un alfiler picada
a la vitrina celeste
(*La Torre de las Esfinges*)

y sigue proyectándose hacia arriba, al mismo tiempo que configura la realidad:

rasga un grillo el silencio perfumado de rosas . . .
El molino en el fondo, abrazando la luna,
inspira de romántico viejo tiempo las cosas.
(*El teatro de los humildes*)

Y a modo de espectrales obsesiones,
la torva cornamenta de un molino
amenazaba las constelaciones . . .
(*Idealidad exótica*)

Por último, llega el momento en que el molino no sólo es punto de partida para que vuele la imaginación del poeta, sino que metaforiza por su propia cuenta:

Adarga en ristre, el sonámbulo
molino metaforiza
un Don Quijote en la liza,
encabalgado y sonámbulo . . .
(*La Torre de las Esfinges*)

Repetidas veces el Hada Neblina, relacionándose con el algodón, da origen a visiones metafóricas:

Flora, enferma, se desmaya mientras el Hada Neblina
abre a los silfos del sueño su palacio de algodón.
(*Esplín*)

Fué mi llanto a la ribera. Mientras el hada Neblina
abdicó frívolamente su corona de algodón . . .
(*La ausencia meditativa*)

y en busca de la sensación rara y decadente, leemos:

crucifícame en tus brazos, mientras el Hada neblina
fuma el opio neurasténico de su cigarro glacial.
(*Esplín*)

Desde edades remotas, el poeta ha buscado su inspiración lírica en la luna; pero Herrera y Reissig saca a luz el viejo tema para pulirlo con brillos nuevos. Ya no es la luna quieta de los románticos:

y con aire acrobatil,
bajo la inquieta laguna,
hace piruetas la luna,
sobre una red de marfil.
(*Desolación absurda*)

Más convencionalmente se convierte en agente hipnótico:

El invierno embalsama con sugestión de faustos
emolientes las cosas . . . Ebria por el ventisco
la luna sesga en póstuma decrepitud su disco
de azogue que hipnotiza los predios inexhaustos.
(*Invierno*)

La luna hipnotizaba nimbos vivos,
surgiendo entre abismáticos espejos.
(*Panteísmo*)

De muchos otros ejemplos hemos escogido éste de visión muy personal que vuelve a indicar la recreación artística tan característica del poeta:

Los astros tienen las mejillas tiernas . . .
La Luna trunca es una paradoja
espectro-humana. Prosperina arroja
su sangre al mar. Las horas son eternas.
(*Génesis*)

Muchas son las notas insistentes en la poesía de Herrera y Reissig. Me permito dar otra muestra: el tema de las manos y el piano:

¡Oh, si pudiese hallarla! Soñaba en este día
que ilusionó el palacio de mi melancolía;
sus finas manos ebrias de delirar armónicas
dulzuras de los parques, vagaban en el piano

sonambuleando, y eran las blancas filarmónicas
arañas augurales de un mundo sobrehumano.

(*Las arañas del augurio*)

Hemos insistido en el hecho de que Herrera y Reissig infunde un estremecimiento lírico en todo lo que ve; llega así el momento arrebatado en que su yo se funde con las cosas. El mismo nos da la clave de su propia mira, cuando escribe:

Ella ve una imploración por la salud de sus males
en la devota humildad de los sauces fraternales.
Un espejo la objetiva. Todo lo que ella ha sentido
lo contempla en el paisaje, transmigrado y confundido

(*Ciles alucinada*)

y en otro poema leemos la siguiente confesión:

Las cosas se hacen facsímiles
de mis alucinaciones
y son como asociaciones
simbólicas de facsímiles . . .

(*La Torre de las Esfinges*)

Con este punto de partida, la fusión del yo íntimo del poeta con la realidad exterior alcanza su más alto valor metafórico, hasta darnos una perfecta síntesis:

Es la divina hora azul
en que cruza el meteoro,
como metáfora de oro
por un gran cerebro azul.

(*Desolación absurda*)

En imagen no menos espléndida, en otro lugar escribe el poeta:

Cual murciélagos inmensos los nubarrones se acercan
y en sus pupilas oscuras hay relámpagos de espanto.
¡Abre pronto mi ventana, míralos como me cercan
con sus alas empapadas en la lluvia de mi llanto!

(*Holocausto*)

El ser consciente de este Yo-Mundo, a veces desliza dentro de sus metáforas un hilo lógico, un pensamiento no ya intuitivo sino conceptual: entonces la metáfora se le hace alegoría. El poeta medi-

ta sobre lo que percibe y nos dice, mientras junto al mar escucha los rugidos de las encrespadas olas:

¡Oye, ese ruido es el saldo de mis esperanzas rotas:
las olas son mis ideas: la tempestad soy yo mismo!
¡Oh mis pobres ilusiones: son esas blancas gaviotas
que hacen el nido en las peñas y se lo traga el abismo!
(*Holocausto*)

La tarde se convierte en amante:

Junto a los surtidores, la presencia
semidormida de la tarde de oro,
decíate lo mucho que te adoro
y como era de sorda mi dolencia.
(*El camino de las lágrimas*)

Y luego, en otro momento erótico, la realidad entra en el alma del poeta y su amada:

Luego: la inmensidad, el astro, el hondo
silencio, todo penetró hasta el fondo
de nuestro ser . . . Un inaudito halago
de consubstanciación y aéreo giro
electrizónos, y hacia el éter vago
subimos en la gloria de un suspiro . . .
(*Panteísmo*)

Sin propósito de agotar las posibilidades de un estudio sobre la metáfora en Julio Herrera y Reissig, en las páginas anteriores hemos procurado tan sólo trazar a grandes rasgos algunos de sus más visibles procedimientos imaginativos. Sería injusto pretender que pueda reducirse a un mero artículo nada menos que el rasgo esencial de toda su lírica. De esta magnífica creación de insólitas imágenes no hemos tocado más que algunas facetas de su asombrosa capacidad de ver metafóricamente la realidad que le rodea. En cuanto a los muchos recursos metafóricos que quedan por ver —los cuales debiera tratar un estudio más amplio que éste—, sólo mencionemos la metáfora de antítesis, no muy frecuente ni muy feliz en su poesía; otras metáforas de tipo alegórico en las cuales se viste un concepto interior, que es su núcleo, con el externo ropaje imaginativo propio de la visión metafórica, y, por último, todo un grupo de imágenes, armadas con fin de captar la sensación rara,

exquisita; una tendencia que se vislumbra, como se habrá observado, en muchos de los ejemplos ya citados en nuestra exposición del tema.

En virtud de nuestro estudio de la metáfora en Julio Herrera y Reissig, creemos que la esencia de su manera espiritual de concebir la realidad corresponde a un constante flujo y reflujo, en oleajes de emoción, entre él y las cosas. Procedente de este intercambio emocional entre el poeta y la realidad contemplada, brota la visión lírica de nuestro artista. En su poesía, que obra por sugestiones evocadoras, la idea se esfuma en pura visión imaginativa, por medio de la irrealidad del sueño que la cubre. Siempre atento a toda vibración de sus bien desarrollados sentidos, el poeta pretende descubrir las relaciones escondidas que puedan existir ya, o sólo en potencia, en esta zona indeterminada entre él y su realidad. Muy consciente de su misión poética y desplegando un esteticismo simbolista en medio hostil, Julio Herrera y Reissig, por su capacidad de plasmar en forma exquisita sus visiones metafóricas, sumerge al lector en sus líricas impresiones, determinadas por estos constantes flujos y reflujos entre su propio yo y la realidad.

ALLEN W. PHILLIPS,
Universidad de Michigan.

Glosas bibliográficas

Los libros que del maestro Sanín Cano poseíamos hasta ahora, habían sido casi todos ellos recopilados de ensayos ya publicados que sus admiradores recogieron en volumen, algunos de los cuales están hoy totalmente agotados o poco menos. Así *Civilización manual* (1925), *Indagaciones e imágenes* (1927), *Divagaciones filosóficas y apólogos literarios* (1934), muy difíciles de encontrar en el mercado, para no decir nada de su primer libro, *Administración Reyes* (1909) y del segundo, *Elementary Spanish Grammar*, publicada por las prensas de la Universidad de Oxford en 1918, que muy pocos hemos podido consultar por constituir ya rarezas bibliográficas. De *Crítica y Arte* (1932), *Letras colombianas* (1935) y *Ensayos* (1946), aun pueden conseguirse ejemplares, pero empiezan a escasear también. Tenemos noticia de que el crítico argentino, Antonio Aita, muy devoto de Sanín Cano, preparaba desde hace un año la publicación en Buenos Aires de otra selección de ensayos, pero ignoramos si ha aparecido.

Lamentemos una vez más que en Colombia no se haya recogido en edición cuidada, si no la totalidad de los escritos del maestro, por lo menos lo más granado de lo mucho que hasta ahora ha producido. Para ello se necesitarían por lo menos quince o veinte volúmenes y no es probable que ninguna casa editora se aventure en tan riesgosa empresa sin el apoyo económico oficial. En esta misma *Revista* y en otras publicaciones hemos damandado reiteradamente muchos de los admiradores de Sanín Cano que el gobierno de aquel país patrocine este empeño cultural que tanto honraría a Colombia, y del cual tanto se beneficiaría nuestra cultura; mas los señores arcontes bogotanos han escuchado el clamor con oídos de mercader

hasta ahora — tanto la administración "liberal" de don Eduardo Santos como la presente conservadora de Ospina Pérez. El maestro nunca se ha preocupado de reunir sus ensayos, ni siquiera conserva copia de ellos manuscrita ni impresa; pero su consejo y el auxilio de su prodigiosa memoria son indispensables para recopilar sus valiosísimas colaboraciones en gran número de revistas y periódicos de América y Europa a lo largo de setenta años de fecunda y ejemplar labor. Sus muchos admiradores y amigos colombianos debieran procurar que aquel gobierno auspiciara económicamente la recolección y publicación de tan valiosa cosecha. No hace muchos años el gobierno colombiano propició la publicación de una larga y costosa colección en la que se incluyeron, junto con algunos títulos valiosos que bien merecían reproducirse, unos treinta o cuarenta volúmenes de poesía chirle, una larguísima serie de apelmazados sermones que ya nadie lee ni a nadie interesan porque nada significan para el lector de hoy, muchos artículos de intrascendente costumbrismo, sin arte y sin hondura psicológica ni social, y otras modalidades literarias igualmente caducas y carentes de interés para el lector actual. La obra de Sanín Cano, sin embargo, tan saturada de modernidad y de ideas, tan vigente y orientadora, tan universal en sus temas como en su espíritu, no ha merecido el honor otorgado a aquellos decrépitos géneros, no obstante que las mentes más ilustres del mundo hispano y aun de otros países han apoyado la idea de recopilarla . . .

Este volumen que ahora nos da el maestro Sanín Cano [1] difiere de todos los anteriores que con su nombre se han publicado en el hecho de que es un libro orgánico — el primero de esta índole que ha escrito. No es ésta una autobiografía ni siquiera un libro de memorias, aunque a ambos se aproxime y de las características de ambos participe hasta cierto punto. Los dos primeros capítulos del libro —"Infancia" y "Mi carrera de maestro"— son de índole autobiográfica, pero los treinta y tres restantes, si se les considera en conjunto, son en realidad inclasificables. Algunos dan la impresión de un reportaje de altura, mas otros recuerdan los libros de memorias, las crónicas de viaje, el ensayo paisajista y lírico, la semblanza psicológica, y aun los hay de crítica literaria. Tanto mejor. La multiplicidad de temas y la diversa manera de enfocarlos, añaden variedad e interés al libro sin restarle unidad y cohesión. La personalidad del maestro, su originalísima manera de tratar los temas, su estilo

tan rico y personal, su humor de fina calidad, concatenan esta obra y le imprimen coherencia y continuidad.

Una lectura poco atenta de este volumen dejaría la impresión de que en él Sanín Cano escribe al margen de sí mismo — de todo y de todos. Sólo en los dos primeros capítulos, tema y narrador se identifican: la adolescencia y la juventud de uno devienen objeto directo del relator. En todos los restantes capítulos, la vida y la personalidad del autor pasan a un segundo plano y quedan aparentemente preteridas u olvidadas. En realidad no ocurre así más que en la intención del autor. Porque como el propio Sanín Cano ha dicho, el autor nunca puede evadirse o preterirse del todo de su obra por más que en ello se empeñe. La producción del maestro colombiano constituye el mejor empleo que en castellano pudiera aducirse para confirmar esta tesis. Lo mismo en este libro que en toda su obra escrita, se nota un reiterado esfuerzo consciente por eliminarse él mismo, un flaubertiano afán de objetividad — de impersonalidad casi. Rarísima vez encontraremos en los escritos de Sanín Cano el pronombre "yo" o una desinencia verbal en primera persona de singular. Esto que en la modalidad estilística del maestro es una característica definidora de su aspiración a la serena imparcialidad frente a los problemas que dilucida, es también un arte difícil de cultivar, máxime en los géneros crítica y ensayo de suyo propicios a la subjetivación.

Mas pese al deseo de mantenerse en segundo plano y aparecer como simple espectador y comentarista, emocionalmente desvinculado de sus temas, la personalidad intelectual y moral del maestro se nos revela íntegra en este deleitoso libro. Cierto que los que bien le queremos y admiramos hubiéramos preferido menos rigor impersonal y más abundantes referencias a su vida por ser la que más nos interesa. Pero, repito, don Baldomero se nos da en este libro en proporción mucho mayor de lo que él mismo acaso sospechó y de lo que una lectura superficial podría descubrir.

En *De mi vida* y *otras vidas* el lector traba conocimiento con el autor indirectamente. Es a través de "otras vidas" que percibimos la suya, en forma refleja podría decirse. No recuerdo si fué Renán quien dijo que sólo debiéramos escribir de lo que amamos o sobre lo que nos es dilecto y afín. Es un principio que ha regido la fecunda labor del maestro antioqueño. De ahí el tono constructivo

de su fecunda obra de escritor, a pesar de su congénito escepticismo y de su rico sentido de humor que le permite sonreir bondadosamente ante la estolidez humana.

Discurre Sanín Cano en este libro sobre una serie de personalidades —y algunos temas— afines con las cuales estuvo alguna vez en contacto directo o indirecto, y de cada una de ellas da una rápida y penetrante semblanza, escrita con honda simpatía intelectual o humana. Por sus páginas desfilan José Asunción Silva, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta, Antonio José Restrepo y otras figuras de las letras americanas, y entre las europeas Bertrand Russell, Robert Cecil, Jorge Brandes, James Fitzmaurice-Kelly, Remy de Gourmont, Roberto Cunninhame Graham, etc. Pero más que en el análisis de su respectiva obra literaria don Baldomero nos deja aquí la estampa humana. Más que el intelectual, al maestro le interesa ahora el hombre que en cada caso se esconde detrás del escritor. De la obra de la mayoría de los intelectuales aquí retratados ya don Baldomero había escrito muy agudos ensayos. La personalidad humana es lo que principalmente reclama su atención en este libro. Por eso muchas de estas "siluetas" vienen a ser complemento de no pocos ensayos anteriores inspirados por la obra de los mismos autores.

A través de estos hombres y temas vamos descubriendo la intimidad del maestro, sus gustos y predilecciones, sus contactos con otras culturas, su riquísima experiencia vital, su sensibilidad, su amor a la naturaleza, a cuya observación y estudio ha consagrado luengos años. Al hablar de la moral de los hombres objeto de sus disquisiciones, se nos revela la ética personal del autor, nos percatamos de su íntimo sentir y percibimos su escepticismo ante el desquiciamiento del mundo actual, sobre todo en el campo de las relaciones internacionales. Magüer su aparente impresionismo de comentador que glosa hechos y hombres, acontecimientos y sistemas, este libro está saturado de pensamientos y de hondas preocupaciones que nos invitan a reflexionar, a meditar sobre múltiples problemas. Con la serenidad en él inherente y la madurez de su larga experiencia y de su prodigioso acervo cultural, acota don Baldomero en este volumen infinito número de temas que van desde las páginas bellamente paisajistas y los "retratos", hasta las cogitaciones filosóficas, expuestas en esa forma sencilla y desprovista de dogmatismo y de

la pedantería palabrera tan en boga hoy, que hacen de su estilo uno de los más ricos y ejemplares con que actualmente contamos.

Confiemos en que el maestro prolongará estos recuerdos en sucesivos volúmenes. Decía Sarmiento que el aspecto más valioso de nuestra literatura es el de carácter biográfico, y este libro de Sanín Cano corrobora el aserto. Aquí sólo tenemos una mínima expresión de esa inagotable mina que es el hontanar de sus recuerdos. Quieran nuestros hados que no le falten la salud y el sosiego necesarios para continuar esta labor con la que tanto se enriquecería nuestra cultura.

* * *

El "Fondo de Cultura Económica", de México, y la "Editorial Losada" de Buenos Aires, son, sin duda, las dos empresas editoriales de mayor trascendencia para nuestra cultura con que actualmente contamos. Con magnos proyectos de ambas estuvo íntimamente relacionado Pedro Henríquez Ureña, americano representativo y espíritu amplio que supo desprenderse de estrechos y distanciadores nacionalismos para propugnar una cultura de signo continental. Desdichadamente Pedro se nos fué cuando más indispensable era su rectoría, pero su obra y su benéfica influencia dejaron honda huella en nuestras letras.

Tanto el "Fondo" como "Losada" han abandonado también el nacionalismo cerrado que hasta muy recientemente caracterizaba a las editoriales americanas para dar cabida a los escritores de mayor significación de todos los países hermanos. En importantísimas y nutridas series o colecciones ya famosas, ambas casas vienen reeditando muchos de los libros más sobresalientes que en América se publicaron en el siglo XIX, precedidos de sendos estudios especializados que constituyen muy provechosas revaloraciones.

En la colección "Tierra Firme" que alcanza ya unos cincuenta volúmenes, acaba de publicar el "Fondo" un muy interesante panorama de la literatura cubana por Félix Lizaso. [2] Lizaso es un ensayista y crítico dotado de vasta información y cultivado criterio literario. Como tal se reveló hace ya muchos años cuando en colaboración con José Antonio Fernández de Castro publicó una excelente antología de la poesía moderna en Cuba que es modelo en este género

de libros en Hispanoamérica, tanto por la agudeza crítica de las estimaciones cuanto por la utilísima bibliografía que en cada caso acompaña a los poetas allí incluídos. Desde entonces, Lizaso ha publicado varios libros sobre diversos temas que representan meritorias aportaciones a la cultura cubana y americana. Ha consagrado su vida al estudio de José Martí y sus ensayos e investigaciones en torno a la vida y el pensamiento del Apóstol figuran entre los más enjundiosos y esclarecedores que en la ingente bibliografía martiniana existen. Aunque es hombre de amplia cultura, su interés ha gravitado siempre hacia la literatura vernácula y sus figuras más representativas.

Constituyen la base de este libro las conferencias que Lizaso pronunció en la Universidad de Buenos Aires en 1946, completadas ahora con dos capítulos finales sobre la evolución cultural de Cuba en la era republicana. El título es quizá excesivo porque quedan fuera del contenido del libro otras importantes manifestaciones. Lizaso enfoca el tema a través de los hombres de letras y del desarrollo de los estudios filosóficos en la isla durante el siglo XIX, pero no incluye —ni podía incluir en tan corto número de páginas— otras expresiones culturales tales como los estudios científicos, la música, las artes plásticas, etc. Más apropiado al contenido nos hubiera parecido el título "Panorama de la literatura cubana" que el que se le puso, mas es muy posible —y aun probable— que el autor no sea responsable de este detalle, de escasa trascendencia por lo demás.

Lizaso ha tratado el tema con criterio rigurosamente selectivo y en torno a unas cuantas figuras cimeras se desarrolla este panorama. De ahí que hombres como José Agustín Caballero, Félix Varela, José Antonio Saco, José de la Luz y Caballero, Domingo Delmonte, José María Heredia, Enrique José Varona y José Martí, aparezcan aquí adecuadamente tratados. Hasta 1900 éstos son, indiscutiblemente, los nombres más sobresalientes que eslabonan y dan brillo al proceso literario cubano. En torno a ellos y con ellos colaborando, aparecen otros muchos hombres de letras que el autor menciona y a veces avalora en apretada síntesis urgido por los factores tiempo y espacio.

Lizaso ha logrado darnos una rápida idea de la evolución económica de Cuba y del clima político en que se gestó la cultura de

la isla. La preocupación patriótica condicionó —y, en algunos casos, quizás limitó— la obra de creación y el espíritu de muchos de los hombres mejor dotados que Cuba produjo en el décimo nono. Las tres generaciones que en él florecieron, vivieron perennemente urgidas de anhelos libertarios, y a fomentar la cubanidad y el patriotismo mediante la cultura consagraron sus más tenaces esfuerzos. La literatura cubana de la centuria pasada se escribió casi toda en función de patria — como la de toda nuestra América entre 1810 y 1850. De ahí el carácter tan peculiar de las letras cubanas durante aquel período. Lizaso ha sabido destacar con nítida claridad este particular matiz de los literatos cubanos y ubicarlos acertadamente en su circunstancia.

De lamentar es que el autor no haya dedicado un capítulo especial a la generación nacida entre 1840 y 1865, es decir, la que podríamos llamar la generación de Martí, o sea la que va a dar su obra más granada entre 1880 y 1910. Fué ésta una promoción literaria que ningún país hispanoamericano superó en los géneros didáctica, crítica literaria, estudios filosóficos y político-sociales en aquellos tres decenios. De ella sólo se estudian en este panorama las dos figuras máximas — Martí y Varona. A los demás sólo se les alude rápidamente, y en tácito reconocimiento quedaron no pocos nombres cimeros que dieron lustre a la cultura cubana en la consabida treintena. Martí y Varona no constituyen epígonos aislados y solitarios. Son más bien *primus inter pares*. Junto a ellos y con ellos colaborando, unos desde Nueva York, otros desde París, Madrid, México o Bogotá, y los demás en el ambiente vernáculo, encontramos un notable grupo de grandes prosistas y algunos poetas, todos imbuídos de un espíritu universalista y filosófico, que ni antes ni después ha sido superado en Cuba. Entre los más destacados habría que recordar a Manuel Sanguily, Rafael Montoro, Manuel de la Cruz, Rafael María Merchán, Aurelio Mitján, Enrique Piñeyro, Eliseo Giberga, Emilio Bobadilla (Fray Candil), José de Armas (Justo de Lara), Nicolás Heredia, Domingo Figarola-Caneda, Mariano Aramburo, Manuel Márquez Sterling, José A. González Lanuza, Antonio S. de Bustamante, José A. Rodríguez García, etc., y los poetas Carlos Pío y Federico Urbach, Julián del Casal, Juana Borrero, María Luisa Pérez de Zambrana y Bonifacio Byrne, que con Martí y Varona forman la última generación surgida en el clima

colonial. No todos ellos comulgaron en los ideales independentistas ni compartieron el mismo credo filosófico, pero a todos los unía el empeño cultural y el ansia de una cubanidad acrisolada y digna. Confiemos en que en futuras ediciones del libro repare Lizaso la injusta preterición.

Lo mismo podría decirse en lo que atañe a la generación siguiente, la llamada generación de "Cuba Contemporánea" por haber sido esta revista la que congregó a la mayoría de sus integrantes. Esta generación presenta más de una tangencia con la anterior y como su antecedente es acreedora a más detenido estudio y atención de los que en este Panorama se le consagran. No pocos de los componentes de esta primera promoción surgida bajo Cuba republicana dan continuidad a la ideología patriótica sustentada por la precedente y en ellos se prolonga la preferencia por el ensayo en prosa, siempre veteado de honda preocupación cívica — aun cuando escriban sobre temas abstractos y al parecer distantes. Hombres como Fernando Ortiz, Carlos de Velasco, José Sixto de Sola, Jesús Castellanos, José Antonio Ramos, Medardo Vitier, Fernando Iles, Max Henríquez Ureña, Alfonso Hernández Catá, Carlos Loveira, Francisco González del Valle, Ricardo Sarabaza, Emilio Gaspar Rodríguez, Ramiro Guerra, Luis Rodríguez Embil, Luis Felipe Rodríguez, Miguel de Carrión, Emilio Roig y, un poco más recientemente, Francisco José Castellanos, fueron los herederos y continuadores de los grandes prosistas finiseculares y como ellos cultivaron el ensayo filosófico, histórico, sociológico, político o de crítica literaria. Pero a diferencia de sus antecesores, carecen por lo general del espíritu universalista y del enciclopedismo que éstos poseían. Es también una generación de autodidactas que carece de la disciplina académica y de la sólida base humanística que caracterizaban a la última parvada colonial. Aunque parezca insólito y hasta un contrasentido, estos intelectuales que escriben en Cuba "libre" entre 1910 y 1930, están más urgidos de angustia patriótica que los que los precedieron. Su *ethos* es más transido y agónico que el que privó entre los hombres del 95 hasta 1900. Otra diferencia entre estas dos generaciones limítrofes es que la última, si bien no alcanza la prestancia de los grandes prosistas que la precedieron, en cambio los supera en los géneros novela y cuento. Hasta su advenimiento, estas dos formas de creación se habían cultivado en Cuba esporádi-

camente por individuos aislados y sin continuidad concatenada, como la poesía, por ejemplo. Ahora, por el contrario, constituyen una manifestación generacional. Por primera vez en la historia literaria de Cuba surge un grupo de novelistas y cuentistas de cierto rango que va, no sólo a superar cuanto en ambos géneros se había hecho hasta entonces, sino a prestigiarlos. Los nombres de Hernández Catá, Jesús Castellanos, Carlos Loveira, José Antonio Ramos, Miguel de Carrión, Luis Felipe Rodríguez y otros de menor cuantía figurarán con gloria entre los que redimieron a la novela y al cuento cubanos del marasmo en que habían caído tras el acierto con que los había iniciado Cirilo Villaverde en la primera mitad del siglo anterior. La poesía, en cambio, decae y apenas se salva con tres poetas de cierta talla: Agustín Acosta, Regino E. Boti y José Manuel Poveda. Fué ésta una generación en parte frustrada y trágica, como luego se verá. Tuvo que luchar contra la indiferencia, la "guaranguería" y la estolidez del ambiente, y unos seis u ocho de sus componentes mejor dotados murieron antes de madurar.

Hay un punto de incidencia, sin embargo, en el que el sentir de las dos generaciones se funde y una no hace más que prolongar —intensificándolo— el sentido de frustración patriótica de la otra. La mayoría de los escritores finiseculares que sobrevieron a la implantación de la república (1902), se tornaron escépticos y murieron oprimidos por irreductible pesimismo. Así Montero, Giberga, Piñeyro, Merchán, Armas, Aramburo, Heredia, Sanguily, Figarola-Caneda y el propio Varona. Por las mismas razones, agudizadas en el transcurso de los años, la generación de "Cuba Contemporánea" surgió ya larvada de este *sense of frustration* que se acentuará en la misma medida en que las motivaciones que lo provocaron se agravan. Por una parte, la Enmienda Platt, impuesta por los Estados Unidos a Cuba *ab initio*, la convirtió en dependencia política de Washington y en factoría económica de Wall Street; por la otra, la relajada conducta cívica de los cubanos que usufructuaron el poder durante el primer cuarto de siglo a partir de 1902, sumieron a esta joven promoción en el desaliento, y el pesimismo. De ahí el *pathos* agónico que la caracteriza.

Como el de las tres anteriores, el quehacer generacional de la primera surgida en la etapa independiente, fué propiciar el desarrollo de una cubanidad depurada de vicios y cortapisas. Pero mientras

las tres generaciones anteriores fueron optimistas —hasta 1900— porque luchaban por un ideal que nunca alcanzaron y por ende no pudieron descorazonarse, ésta de ahora tuvo que enfrentarse con lo que uno de sus más talentosos exponentes llamó "Las impurezas de la realidad", título de una de las novelas de más transido análisis del ambiente político-social cubano hacia 1920. De ahí la angustia patriótica y la proclividad satírica y docente que limitan la obra de estos hombres. Por fortuna para Cuba, la sangrienta dictadura machadista, al agudizar las lacras políticas y llevar el entreguismo a los Estados Unidos a sus extremos más corruptores y perniciosos, provocó una reacción saludable que si bien se revistió de tonos violentos en algunos sectores, en general fué optimista y esperanzada. Esta última generación que a falta de mejor nombre se ha llamado "vanguardista", se caracteriza por su espíritu iconoclasta, revisionista y crítico. Es demasiado prematuro todavía aventurar juicio sobre ella.

* * *

En las literaturas de Cuba y Venezuela pueden descubrirse varios puntos de contacto o similitudes. Entre otros, uno de los más curiosos es el hecho de que ambas se producen en el exilio. Claro que en muchos países hermanos podrían encontrarse escritores desterrados, pero el único que se asemeja en esto a las dos literaturas precitadas es la Argentina durante los veinte años que duró la dictadura de Juan Manuel de Rosas. Pero mientras esto fué la excepción transitoria en la república del Plata, en los casos de Cuba durante todo el siglo XIX y de Venezuela hasta el presente, constituye una constante y un elemento definidor. Así como en la Gran Antilla sus más destacados pensadores y poetas escriben desde el extranjero comenzando ya con Heredia y Varela en 1923 hasta el advenimiento de la independencia, de la misma manera las figuras más sobresalientes del intelecto venezolano, desde Andrés Bello hasta Rómulo Gallegos, Mariano Picón Salas, Andrés Eloy Blanco y Arturo Uslar Pietri, pasando por Rafael María Baralt, José Antonio Pérez Bonalde, Nicanor Bolet Peraza, César Zumeta, Rufino Blanco Fombona, José Rafael Pocaterra, Pedro Emilio Coll, Teresa de la Parra y otros muchos, todos, por una razón o por

otra, escribieron en el ostracismo político —la mayoría— y más o menos voluntario, algunos. En el momento presente, la dictadura militar que dió al traste con el más noble y honrado empeño reivindicador y renovador iniciado en aquel país hasta ahora, ha lanzado de nuevo al exilio a los hombres más representativos de su cultura, sin contar con los muchos a quienes no se les ha permitido expatriarse.

Hasta 1925, la literatura venezolana había producido vigorosas figuras aisladas como las ya aludidas y otras tales como Cecilio Acosta, Gil Fortoul, Manuel Díaz Rodríguez, etc., pero en ningún momento encontramos un grupo de escritores suficientemente numeroso, afines en el espíritu y la comunidad de intereses que merezca el nombre de generación. El "quehacer generacional" que da la tónica a las promociones literarias, no se descubre allí nítidamente antes de la fecha dicha. Hasta entonces, Venezuela es el país de los grandes epígonos, de las figuras cimeras —lo mismo en la historia que en las letras— pero de un bajo nivel cultural medio. Sus grandes hombres se han dado a contrapelo y a pesar del ambiente impropicio, más bien como reacción contra la chatura intelectual media que impulsados por la atmósfera colectiva. Fué entre 1925 y 1940 cuando apareció en Caracas la primera generación literaria digna del nombre, con aspiraciones y propósitos colectivos, con ideales y tareas comunes a sus componentes, y vertebrados por un agudo sentido generacional. La muerte del feroz Juan Vicente Gómez, en 1935, desató las potencias creadoras de la juventud y galvanizó sus anhelos reivindicadores, de la misma manera que su criminal dictadura la había aunado en el ansia de libertad y renovación en todos los órdenes. Es todavía prematuro aventurar juicio definitivo sobre esta pléyade de jóvenes poetas, novelistas, cuentistas, ensayistas, dramaturgos y críticos que en aquellos quince años empezaron a dar frutos granados. Todos ellos recién comienzan a madurar y acaso ninguno haya dado todavía su obra de más perdurable aliento. Lo que sí puede afirmarse sin temor a penosas rectificaciones es que en el último cuarto de siglo ha cristalizado en Venezuela un ambiente intelectual, una común aspiración superadora, y una conciencia generacional que no se habían dado allí antes. Este impulso renovador y los hombres que más dignamente lo encarnan, han producido ya una larga serie de libros en todos los géneros —muy

particularmente en la novela, el ensayo, la poesía, el cuento y el teatro— que con la posible excepción de Gallegos en la novela, supera cuanto hasta ahora se había hecho. Anima a esta generación un dramático espíritu revisionista, intensamente nacionalista y patriótico, que busca transido el carácter definidor del país y procura encauzarlo por rumbos democráticos y progresistas. Pero si a todos anima la preocupación por la venezolanidad, esto no obsta ni obstruye su anhelo universalista. Nunca antes se había procurado fundir lo vernacular y lo universal con más aguda conciencia.

Una de las figuras más destacadas de esta promoción que hoy anda entre los cuarenta y los cincuenta y cinco años, más o menos, es Arturo Uslar Pietri, ya sobradamente conocido en nuestra América. El libro que lo reveló —fuera de las fronteras nativas— como novelista de talla y buen conocedor de la historia venezolana, fué *Las lanzas coloradas*, aparecido en 1931. Recientemente ha publicado otra novela, *El camino de "El Dorado"* (1948) que supera a la anterior y cuenta entre las novelas mejor calibradas que en el país se han producido. Pero Uslar Pietri, como ese otro gran coetáneo y compatriota suyo, Mariano Picón Salas, además de novelista, es un ensayista histórico-sociológico de muy fina calidad y un excelente crítico literario, además. En el libro que aquí se acota [3] demostró Uslar Pietri sus aptitudes de pensador y de crítico, tanto como de prosador hábil.

A semejanza del *Panorama* de Félix Lizaso que antes se comentó, este libro de Uslar Pietri tuvo su génesis en una serie de conferencias que el autor dictó en Columbia University en el verano de 1947. *Letras y hombres de Venezuela* es más un intento de interpretación del espíritu venezolano a través de sus figuras culminantes que un panorama de su evolución literaria como el de Lizaso. En estas páginas predomina el ensayista sobre el historiador literario, el sentido de análisis esclarecedor sobre la intención docente, la interrogación angustiada sobre la exposición. Es ésta una larga y jugosa disquisición en busca de la venezolanidad. ¿Qué es lo que caracteriza a Venezuela a lo largo de su historia? ¿Cómo definir su espíritu? ¿En qué se diferencia el venezolano de sus hermanos del continente? ¿Cómo se ha manifestado su idiosincrasia en la literatura? En estas 175 páginas Uslar Pietri intenta interpretar estos temas y dar respuesta a éstas y otras muchas interrogaciones que

él mismo se formula. Para ello empieza por darnos una aguda exégesis del perfil histórico del país hasta el advenimiento de la era revolucionaria en dos penetrantes capítulos: "La invención de Venezuela" y "Las luces en Tierra Firme". En ellos describe de modo suscinto pero certero la base económica de la vida venezolana y su organización hasta fines del siglo XVIII. Ya en la página 15 nos adelanta en ceñida definición, las peculiaridades del venezolano en estas palabras que luego elaborará ampliamente: "Es el alma del mestizo la que va a darle su psicología a la nación y a caracterizar su historia. Atormentada por sus dos pasiones fundamentales: la igualdad y el mesianismo". Luego en la página 58, al interpretar y resumir el efecto de la epopeya bolivariana sobre el alma de Venezuela, reiterará este concepto: "Las dos pasiones fundamentales del alma popular venezolana: el mesianismo y la igualdad, quedan vivas y ansiosas trabajando su historia.

"Bolívar lo ha hecho, para siempre, un pueblo hambriento de grandeza".

Además de los dos capítulos iniciales ya aludidos, el libro contiene otros nueve en los que se estudian los siguientes temas: III "Bolívar"; IV "Andrés Bello, el desterrado"; V "Juan Vicente González, el atormentado"; VI "Cecilio Acosta y la gentil libertad"; VII "Pérez Bonalde, el poeta"; VIII "Tío Tigre y Juan Bobo"; IX "La novela venezolana"; X "El testimonio de Teresa de la Parra" y XI "El cuento venezolano". Sirve de complemento a estos temas una muy útil bibliografía selecta.

Como se ve por el índice transcrito, Uslar Pietri no se ha propuesto darnos un epítome o sinopsis de la historia literaria de su país sino una interpretación del espíritu nacional según se manifiesta en sus hombres más representativos y en los géneros literarios más cultivados. Por todo el libro se percibe este transido afán definitorio.

Los sendos capítulos que el autor consagra a la novela y al cuento, son de gran interés por constituir una apretada síntesis de la evolución de los dos géneros tanto como por la calidad de las valoraciones. Algunos de los juicios de Uslar Pietri acaso no sean universalmente compartidos en los países hispánicos. Tales las afirmaciones con que se inicia el capítulo sobre la novela. Pero exceptuando estas discutibles generalizaciones, hay que reconocer la exce-

lencia y hondura de sus conclusiones, lo mismo en lo atañadero a los valores individuales que en lo referente a las características que definen la venezolanidad.

* * *

La variante dialectal del idioma español que el gaucho desarrolló durante los siglos XVIII y XIX, nunca adquirió fijeza definitiva ni regularidad y norma, sino que se mantuvo siempre en un estado de fluidez muy elástica y hasta un poco caótica, así como de compleja pluralidad fonética para muchos vocablos. Ni los gauchos más o menos cantores ni los payadores auténticos escribieron nunca sus cielitos, gatos, chacareras, triunfos, malambos y vidalas, ni mucho menos las payadas en que competían y medían su capacidad imaginativa y poética los trovadores pampeanos. El mismo Santos Vega, el más afamado de todos —si en realidad existió como creen Bartolomé Mitre y Ricardo Rojas— probablemente no sabía leer ni escribir. De hecho no se conserva una sola muestra de la poesía gaucha popular ni del mester payadoresco que haya llegado manuscrita hasta nosotros. Todo el acervo poético gauchesco que se ha rescatado del olvido mediante la escritura ha sido recopilado por los eruditos en la tradición oral o es obra de ingenios cultos, como "El amor de la estanciera", el "Romance de Zeballos" y las producciones que en formas gauchescas escribieron Bartolomé Hidalgo, Juan Gualberto Godoy y sus continuadores todos. Es posible que ya desde antes de Juan Baltasar Maciel y Pantaleón Rivarola, algún pedestre versificador urbano del siglo XVIII cultivara el género y escribiera sus imitaciones de la agreste musa pampeana, como ocurrió con las dos composiciones precitadas, de autor desconocido. Mas lo único indubitable es que los cantores gauchos y payadores legítimos jamás escribieron sus improvisaciones por la sencilla razón de que no conocían el alfabeto y, por consiguiente, su caudal poético original y popular se transmitió siempre por tradición oral.

Al decir esto me refiero al gaucho propiamente pampeano — bonaerense y santafecino. Los gauchos que habitaban de Córdova y San Juan para el norte eran mucho más evolucionados y por ende más cultos porque se mantuvieron en contacto estrecho con la población urbana de aquellas provincias. Es probable que entre éstos

hubiera algunos capaces de escribir sus improvisaciones. Mas el gaucho que desarrolló las formas de vida y de economía más originales y primitivas y, por lo tanto, dió la tónica cultural y poética más autóctona, fué el que habitaba las provincias del litoral pampeano. Fué el primero que se formó y el que se mantuvo más aislado de la civilización. Por eso su agreste musa resultó más rústica, diferenciada y genuina.

La prosodia o fonética gauchesca variaba mucho por las razones apuntadas. En los estudios de gauchología nunca se han ubicado estas variantes en la topografía argentina ni es probable que puedan fijarse ya porque el original humano desapareció hace muchos años. Si en la época de Rosas, por ejemplo, que señala el momento de apogeo y máxima influencia del gaucho en las formas de vida y en el lenguaje urbanos, algún filólogo o fonetista se hubiese preocupado de estudiar seriamente el tema y de recoger sobre el terreno en las diferentes regiones la tradición poética gauchesca, es probable que se hubiesen podido deslindar dichas variantes y localizar acentuadas diferencias fonéticas. Si tal se hubiera hecho, habría sido fácil fijar con cierta precisión las variantes prosódicas que se estilaban en diversos pagos, lo mismo que las discrepancias que probablemente existían entre la poesía propiamente payadoresca y la popular de los improvisadores menores que seguramente seguían más de cerca y más fielmente la fabla vernácula del gauchaje común. Mas esto no se hizo en aquella época ni antes de que el gaucho se extinguiera y hoy es de todo punto imposible restaurar o fijar de manera científica la peculiar y complejísima modalidad prosódica de tan interesante personaje por carecer de documentos escritos auténticos.

Ya desde antes de la independencia, tanto el gaucho como su expresión lingüística empezaron a "mesturarse" con las formas de vida, las costumbres y el lenguaje urbanos. Esta hibridación y recíproca influencia entre el "pueblerino" y el gauchaje aumentó durante las guerras de la independencia y en el período de las montoneras que en cierto modo se prolonga hasta la caída de Rosas. A partir de este instante, el gaucho degenera y el mestizaje lingüístico se acentúa aún más, tanto en la Pampa como en la urbe porteña debido al influjo del "gringo" que a partir de la organización nacional (1862), las invade en verdaderas avalanchas. Este proceso

se precipita en forma acelerada y fatal para el gaucho bajo las tres administraciones que siguieron a la de Mitre: las de Sarmiento, Avellaneda y Julio Roca (1868-1886).

Aun podría citarse otro factor que contribuyó en no escasa medida al confusionismo lingüístico gauchesco y a la desorientación de no pocos escritores que lo han remedado y hasta en algunos estudiosos que durante los últimos treinta o cuarenta años se han propuesto dilucidar el tema y deslindar los campos para dar cierta fijeza morfológica al lenguaje del gaucho. Durante los dieciocho años precitados y los que siguieron hasta la vuelta del siglo, Buenos Aires recibió un torrente inmigratorio tan enorme, tan heterogéneo e inculto, que corrió un serio peligro de convertirse en una nueva Babel. Italianos, polacos, judíos de muchas procedencias, alemanes, franceses, ingleses, vascos, catalanes, irlandeses, etc., invadieron esta nueva Babilonia por centenares de miles. Con el prodigioso incremento demográfico coincidieron el no menos asombroso desarrollo económico de la capital y la inevitable corrupción política y social que acompaña siempre a estos períodos de fabulosa riqueza improvisada. El aluvión inmigratorio fué demasiado grande y repentino para que la incipiente cultura argentina y su escasa población pudieran asimilarlo e incorporarlo a su propia tradición cultural. Fué en ese período cuando los elementos maleantes y criminosos de los barrios bajos porteños desarrollaron su propia jerga o lunfardo. Dichos arrabales constituían la frontera en que se fundieron muchos elementos gauchescos desplazados de sus pagos por la injusticia y la persecución de que eran víctimas y la población delincuente porteña compuesta en gran parte de inmigrantes analfabetos. Esta fusión étnica dió origen al tipo social llamado "compadrito" y a su peculiarísima expresión lingüística o caló —el lunfardo— que muchos han confundido con las formas dialectales gauchescas. Ni el "compadrito" tiene nada que ver con el gaucho, aunque presente algunas afinidades con el "malevo", ni el lunfardo se relaciona con la forma dialectal que el gaucho empleó, la cual es de pura cepa española, si bien enriquecida con el aporte de las lenguas indígenas. Ambos —el "compadrito" y el lunfardo— son fenómenos exclusivamente urbanos y posteriores al desarrollo de las expresiones culturales gauchescas, pero han servido para confundir a muchos escritores que del tema han tratado.

José Hernández fué, sin duda, el escritor que más amó al gaucho y el que mejor le conoció. Es también, de todos los poetas cultos que escribieron en formas dialectales, el que mejor asimiló su modalidad lingüística y fonética por haber vivido unos cuarenta años entre el gauchaje. Sin embargo, el propio Hernández, no obstante su íntima familiaridad con este personaje y con su expresión prosódica, distaba mucho de estar seguro de su ortografía cuando escribió el *Martín Fierro*. Un cuidadoso cotejo de sus manuscritos con las correcciones que introdujo en las sucesivas ediciones que pudo vigilar y con las añadidas al ejemplar corregido que se conserva en el Museo Mitre, revela los titubeos del autor en cuanto a la prosodia de muchos vocablos y a la grafía que para representarlos debía emplear.

El lector me perdonará estar tardía alusión a un libro relacionado con el tema aquí tratado, aparecido hace ya un lustro, pero que yo no había tenido oportunidad de leer hasta muy recientemente: *Martín Fierro*, Edición crítica de Carlos Alberto Leumann, Buenos Aires, Angel Estrada y Cía., S. A., 1945 — 599 páginas. El esfuerzo realizado por el señor Leumann bien merece un comentario —maguer volandero y moroso— siquiera sea para dar fe de su existencia ya que fuera de la Argentina apenas se le conoce.

Carlos Alberto Leumann aparece haber sido el primero —y acaso el único hasta ahora— de los escritores y críticos argentinos que ha logrado examinar el manuscrito de la segunda parte del poema titulada *La vuelta de Martín Fierro* que se suponía perdido. Secuela de este privilegio fué la edición crítica mentada y otro libro del mismo autor titulado *El poeta creador*, cómo hizo Hernández "La vuelta de Martín Fierro", (282 páginas), publicado por la Editorial Sudamericana, de Buenos Aires, en el mismo año de 1945. Sólo haré aquí una breve referencia a este fervoroso tributo o verdadera exaltación del genio creador de Hernández. Muchos de los conceptos contenidos en este libro se repiten en el extenso prefacio de la edición crítica o en las noventa páginas de notas y comentarios que sirven de epílogo al texto. En *El poeta creador*, el señor Leumann, con el manuscrito a la vista, hace el análisis del poema y nos da su entusiasta interpretación del mismo. Por la vehemencia y fervor patriótico que caracterizan sus comentarios, hay que afiliar al señor Leumann a la escuela de Leopoldo Lugones y de Ricardo

Rojas que de la poesía gauchesca y del *Martín Fierro* han hecho bandería de nacionalismo literario. Una actitud más serena y menos exaltada habría beneficiado este estudio y le habría dado carácter más científico y severo. En torno a *Martín Fierro* se ha desarrollado en la Argentina una especie de mística de proclividad nacionalista y patriotera, particularmente entre los continuadores de Lugones y Rojas, que le resta objetividad y sentido de proporción a estos estudios. De tal defecto adolece este libro del señor Leumann y también muchos de los comentarios que preceden y epilogan el texto de su edición crítica. Para el lector distante, horro de prejuicios nacionalistas, algunas de las conclusiones del señor Leumann son discutibles.

En la susodicha edición crítica, el señor Leumann se propuso, ante todo, restaurar el texto del poema a su pureza original y corregir los errores ortográficos que en él se han introducido por diferentes editores y correctores y hasta por el propio autor. Difícil sería encontrar un libro escrito en los últimos cien años en lengua española en el que mayor número de variantes gráficas se hayan introducido que el *Martín Fierro*. El primero que incurrió en esta veleidad o inconstancia fué Hernández mismo en sucesivas ediciones. Luego los infinitos editores que el poema ha sufrido, se creyeron autorizados a enmendarle la plana, unas veces por ignorancia, otras por petulante manía academicista. Como Cervantes, Hernández ha sido considerado por muchos como ingenio lego, poco versado en materia poética y despreocupado en demasía. No se ha tenido en cuenta la advertencia del poeta de que muchos errores aparentes de su obra se deben al realismo crudo y a la aspiración a la copia exacta del original y no a desconocimiento de las reglas del arte. En este prurito rectificador ha caído el mismo señor Leumann que a veces se toma libertades discutibles con el texto en su empeño de devolverle su prístina pureza. Como ya antes se apuntó, hoy es en extremo difícil restaurar o fijar la grafía gauchesca, máxime después del caos que han introducido muchos editores del poema hernandiano. Si se cotejaran las muchas ediciones más o menos cuidadas que de este libro existen, tales como las vigiladas por Martínez Estrada, Ricardo Rojas, Eleuterio F. Tiscornia, Santiago M. Lugones, José Ingenieros, ésta del señor Leumann y tantas otras, podrían descubrirse múltiples variantes. El señor Leumann ha te-

nido la ventaja —y el privilegio— sobre todos los editores anteriores, de tener el manuscrito de la mayor parte de "La Vuelta" a la vista y sobre él ha procurado basar ésta que él considera edición definitiva. (He dicho "la mayor parte" porque no se conserva —o por lo menos no se ha encontrado todavía— el manuscrito de la payada con el negro ni el de los últimos tres cantos). Para realizar su trabajo, el autor, según propia confesión, no se ha limitado a la exacta reproducción del manuscrito recién descubierto y de las correcciones hechas por el poeta al texto de la "Ida" o primera parte, sino que ha tomado en cuenta las primeras ediciones del poema y otros documentos y aun el "testimonio de viejos paisanos". No pretende esta nota otra cosa más que llamar la atención de los profesionales de nuestra literatura sobre la existencia de esta hermosa edición de la casa Estrada y señalar el plausible esfuerzo realizado por el señor Leumann. Ni aquí se dispone de espacio para más dilatado examen ni el que escribe está equipado con la indispensable preparación filológica en materia gauchesca para enjuiciar técnicamente la labor realizada por el señor Leumann.

Una omisión —una injusta preterición— es particularmente notable en este libro. Tanto en las ciento cincuenta páginas de comentarios que anteceden al texto como en las noventa de notas y aclaraciones que lo siguen, el señor Leumann menciona por su nombre a muchos comentaristas menores y no pocas ediciones más o menos cuidadas. Sin embargo omite mencionar el nombre del más importante de todos los filólogos que han estudiado la lengua de *Martín Fierro* y que en 1925 nos dió una edición crítica muy valiosa —cualesquiera que sean las máculas o defectos que puedan señalarse en ella— y en 1930 publicó el estudio más serio que hasta ahora tenemos del lenguaje martinfierrista, además de otras ediciones y estudios muy estimables: Eleuterio F. Tiscornia. Tampoco se cita ni bajo el nombre del autor ni del editor la consabida edición de 1925, si bien se la alude veladamente muchas veces, y frecuentemente con intención peyorativa. Esto es injusto. El señor Tiscornia era uno de los pocos filólogos con preparación académica seria que se han preocupado del tema gauchesco, particularmente del *Martín Fierro*, y los estudios que sobre el asunto nos dejó cuentan —y contarán siempre— entre las dilucidaciones más valiosas que sobre la materia existen. Cierto que hay errores de hecho, de interpretación y

hasta de enfoque en sus disquisiciones, pero éstos no invalidan su magno y esclarecedor esfuerzo. Su edición crítica del poema no ha sido superada todavía hoy y es obra indispensable para todo el que se preocupe por la gauchología. Es indudable que se excedió en su afán de llegar a lo gauchesco a través de lo español, proclividad que ha disgustado particularmente a los "chauvinistas" argentinos, mas por lo menos este aspecto del *Martín Fierro*, o sea sus estrechas relaciones con la literatura española de los siglos clásicos, quedó definitivamente aclarado. Sólo por razones ajenas al sentido de justicia y a la crítica de espíritu imparcial puede silenciarse u omitirse el nombre de Tiscornia en una recapitulación de los estudios de filología gauchesca.

MANUEL PEDRO GONZÁLEZ,
University of California, Los Angeles.

NOTAS

1 *De mi vida y otras vidas* por Baldomero Sanín Cano. *Revista de América*, Bogotá, 1949. 254 p.

2 *Panorama de la cultura cubana*, por Félix Lizaso. México, Fondo de Cultura Económica, 1949, 254 p.

3 *Letras y hombres de Venezuela* por Arturo Uslar Pietri. México, Fondo de Cultura Económica, 1948, 175 p.

Balseiro y sus *Cuatro Individualistas de España*

Como declara su autor en una breve nota preliminar, "este libro es una nueva contribución al estudio de la literatura española del XIX y del XX". En realidad, viene a sumarse a las interesantes obras de ensayo y crítica —*El Vigía* (tres tomos) y *Novelistas españoles modernos*— de José A. Balseiro —hoy profesor de estudios hispanoamericanos de la Universidad de Miami—, llenas de sagaz penetratración y claridad.

Cuatro ensayos se reunen ahora en un volumen de síntesis biográfica y literaria, rico de ideas y sugerencias. Y es tan cálida su expresión, que afortunadamente no queda lugar para inútiles divagaciones. No obstante, a causa de esto mismo, notamos que Balseiro posee en esta obra material suficiente para desarrollar más tarde, si quiere, cuatro libros completos e independientes, llenos por sí mismos de profundidad y certeros juicios. Con insuperable agudeza relaciona aquí el temperamento, la vida y la obra de cada escritor, sin olvidar tampoco la época a la cual pertenecen. Un rasgo característico es lo que podríamos llamar "técnica de contrastes", con la cual obtiene efectos y hallazgos luminosos, clarividentes conclusiones y un exacto enjuiciamiento humano y literario. Eficaces citas —e incluso opiniones ajenas, a veces contradictorias— enriquecen el conocimiento directo a través de cartas, anécdotas y recuerdos más o menos personales.

Las cuatro vigorosas figuras —individualidades— españolas se destacan con rasgos inconfundibles y carácter único. Es imposible dar aquí una rápida visión de ellas. En cambio, procuremos subrayar

los aciertos más notables del biógrafo crítico con respecto a estas cuatro radiografías de vidas y almas creadoras.

1. *Blasco Ibáñez*

Blasco Ibáñez aparece, primeramente, como "un sucesor de Argos". En 1914 es un soldado de la pluma al lado de Francia (con sus *Cuatro jinetes,* novela que representa una "implacable reproducción fotográfica de la violencia y el dolor, vistos con ojos mediterráneos", y con su *Historia de la guerra europea*).

Hombre de acción humana y política que Balseiro enfrenta con Zola. El francés es insociable por naturaleza, ama las matemáticas, es reflexivo y pesimista, escribe con morosidad. Blasco es sociable por temperamento, prefiere la historia, es hijo espiritual de la Revolución francesa, adora a Víctor Hugo casi místicamente, es impulsivo, rápido, captador de sensaciones exteriores cuyo instantáneo dinamismo le hace conseguir pocos hallazgos psicológicos. Orador como Hugo, se siente unido a él por un humanitarismo idéntico. Como Galdós, Blasco atacó el señoritismo y procuró despertar la conciencia nacional. Su acendrado republicanismo revela al romántico encubierto por su realismo levantino. Su retina mediterránea describe con lozanía, pero no excluye, a veces, el abigarramiento. Ni siempre es casto ni siempre es impúdico. Si exalta, en *Sangre y arena,* la lidia de toros, no es la crueldad, sino el culto a la muerte, la dignidad del hombre.

Más tarde las traducciones de sus obras y el cine enriquecen a Blasco y le convierten en un industrial del libro, olvidando su misión de artista y de escritor y haciendo válida la sentencia de Shakespeare: "*gold, worse poison to men's souls*". Por amor a su patria y gracias a sus ideas, republicanas a pesar de todo, quería Blasco escribir "en pro de España y de su historia" para rehabilitarla (*El Papa del mar, En busca del Gran Khan, El Caballero de la Virgen*). Blasco es rico, sí, mas aún se indigna contra el general Primo de Rivera. Inicia un largo viaje: nace *La vuelta al mundo de un novelista.* Antes de morir ya está convencido de que su obra es y será inmortal.

2. *Unamuno*

De Unamuno nos dice Balseiro que "vivió en agonía por hacer del quijotismo la religión de su pueblo", pues no quería que languideciera España en reposo convencional, sino que se levantara ardiendo en nobles inquietudes del espíritu. Predicóle el vivir en continuo vértigo pasional. Su filosofía quijotesca —filosofía española que consideraba líquida y difusa en la literatura, no encerrada en sistemas y tratados— se convirtió al fin en política del quijotismo. Quería interesar a todos los españoles: España estaba por descubrir. Disiente Unamuno de los políticos: el Parlamento monárquico era "catedral de la mentira". Labora no para la Historia, sino para la Eternidad. La lucha de su fe con su razón, en su hambre de no morir, es trágica. Mas . . . quien predica el quijotismo debe quijotizar. Así nunca se detuvo a escoger momento o a seleccionar aventura. Toda hora era la propicia para corregir el mal. Mantúvose en constante y valiente velar por España. No celó nunca su intimidad. Acusado de contradictorio, respondía que las almas que no se contradicen están más cerca de ser simples: "Por algo somos hombres y no piedras". "Su conciencia es parlamento en sesión permanente", dice Balseiro con acierto, y, al mismo tiempo, comprueba que Unamuno discutió más, mucho más, consigo mismo que con su prójimo. "Como Gracián", añade Balseiro, "Unamuno es singular individualista. Como Gracián no es padre de un sistema filosófico ni de una escuela. Vivió, como Gracián, consciente de que la verdad es un sangrarse el corazón, pues quien no sienta ansias de ser más, llegará a no ser nada". Y establece Balseiro esta exacta conclusión: "Unamuno fué la propia física y la propia metafísica de Unamuno". Pero supone dos diferencias finales entre Unamuno y Gracián. Una: "A Gracián le dolía España en lo más sutil de su entendimiento. Por eso es hábil y cruel. A Unamuno, en lo más sensible de su corazón. Por eso desnudaba el suyo, humanizándolo todo: más apasionado del camino que de la meta". La otra: Gracián desprecia a la mujer; en cambio, "Unamuno proclama que el hombre no disfruta de libertad si no es preso en los lazos del amor, compañero de la ruta" . . .

También señala Balseiro la pasión de Unamuno por Castilla; pasión que imanta a los hombres del 98, no importa el lugar de donde procedieran. Destaca cierto parentesco espiritual de Unamuno con Emerson. Para el escritor español, vivir era obrar, pues la obra es lo único que queda. Recuerda que atacó duramente a la monarquía y que, gracias a él, Alfonso XIII perdió fuerza y el Estado Mayor del Ejército se desprestigió. Con el advenimiento de la Dictadura, fué condenado al destierro. Balseiro le compara al Cid Campeador y a Don Quijote; porque, como éste se negaba a pagar a los venteros, Unamuno rehusaba satisfacer las deudas en los hoteles, camino del destierro, cumpliendo las singulares leyes de la Caballería andante. Balseiro transcribe una nota del general Primo de Rivera a la Prensa, a propósito de Unamuno: ..."para mí no es sabio ni nada que se le parezca"...

En un estilo de "conversacionista, que al conversar predica", Unamuno decía que "el pueblo español seguía lamiendo el látigo de quien lo azotara". El verso de Unamuno tampoco callaba. Balseiro, volviendo a lo personal unamuniano, concluye que el pensamiento de don Miguel es autodiálogo y no soliloquio, sintiéndose universal, pero no cosmopolita, nutrido de cultura pero ahogado por la civilización. Balseiro insiste en que Unamuno jamás se prostituyó "ni en sus libros ni en sus cartas del destierro". Lo compara con Sarmiento y con Montalvo. (¡Ah, era un alma insobornable!) Una de aquellas cartas, precisamente, acababa refiriéndose al homenaje que los escritores españoles dedicaron a Balseiro, entonces en Madrid, por el tomo II de *El Vigía*: "En tanto, estrechemos la mano generosa de nuestro Balseiro, de un hermano en civilidad hispánica, en hispanidad civil, de un hermano que sabe que la crítica es estudio de amor, y el amor es poesía".

Cuando Unamuno regresa del destierro, don Ramón Menéndez Pidal dijo: "Con la vuelta de Unamuno a España parece que ésta se recobra a sí misma". Prosigue la lucha oratoria. Triunfaron sus palabras, al fin, con el advenimiento de la República. En 1935, le proclamó ésta su ciudadano de honor. Pero Unamuno no estaba de acuerdo con los errores —según su punto de vista— de algunos gobernantes. Azaña le era especialmente antipático; le llamaba Unamuno "monstruo de frivolidad". Al estallar la guerra civil, el ejército de Franco conquistó su simpatía —henos aquí ante la más terrible

paradoja de su vida—, pero pronto la perdió. Con motivo de su momentánea adhesión al bando sublevado, el gobierno republicano le separó del rectorado de la Universidad salmantina para el cual la República le había nombrado vitaliciamente. Después, la Junta Nacional de Burgos hizo lo mismo por su parte. El escritor era crucificado por sus hermanos, por los dos lados de su paradójica patria. En diciembre de 1936, pocos días antes de su muerte, dijo: "Somos un pueblo de desesperados", acaso para justificarse y justificar a todos los españoles. Balseiro opina, por último, que si Baroja no estaba "ni con unos ni con otros", Unamuno se hallaba "contra unos y contra otros". A partir de su última destitución, "tuvo su propio hogar por cárcel", hasta que el 31 de diciembre de aquel año de su muerte, en "soledad arrostró su desnacer".

3. *Valle Inclán*

Y Balseiro nos presenta a Valle Inclán. Insiste en la denominación dada por uno de sus críticos: "es la expresión misma de Galicia". Subraya su don inicial por lo fantástico y la notable influencia de México en la exacerbación de este don. Destaca dos de sus características principales: el alarde de violencia (psicología) y el culto a los sacramentos católicos, subrayado de ironía (estética). Le define como un mentiroso genial y megalómano que "parecía olvidar dónde acaba la verdad y dónde empezaba la ficción".

Hace de él un buen retrato: "Figura de aparecido... Todo lleno de carácter... Como retrato que se hubiera quedado en caricatura". Por su ingenio de mentir, Valle le recuerda a Balseiro a uno de los protagonistas de Juan Ruiz de Alarcón. Descubre también Balseiro cierto paralelismo entre Valle y Cervantes, aunque declara al primero arbitrario, caprichoso, insolente e inconstante, fascinado por la sensualidad, como D. H. Lawrence y d'Annunzio.

Valle, primeramente, se manifiesta como un espíritu aristocrático, avaro de selección y perfecciones, asemejándose a los del Renacimiento italiano. Balseiro intenta explicar su armonía entre la tradición religiosa y el goce pagano, encarnados en el Marqués de Bradomín, "fabulosa máscara de Valle Inclán". Advierte que, como Quevedo, soportaba la adversidad con estoicismo varonil. Recoge

el dictado de Chaumié, al referirse al estilo de Valle: "Arte miniado de reminiscencias". ¿Cuáles son éstas? Casanova, Eça de Queiroz, d'Annunzio, Barbey . . . Durante los diez primeros años de su carrera literaria, "acudía en busca del fruto ajeno para infundirle su propia personalidad". En su segunda época, en cambio, su idioma es bárbaro: "recargado de negras tintas. Aspero, arrollador y hasta escatológico. Pícaro e intencionado casi siempre". Presenta un mundo de pordioseros y ladrones, de zagales y molineros, de peregrinos y criados. Nos da la sensación de la Galicia triste y trágica, según apreciación de Azorín. Balseiro estudia la posición contemplativa y la posición dinámica del artista. Valle salta de lo lírico a lo dramático, de lo extático a lo dinámico. La belleza se trueca en vida azarosa y violenta. En cuanto a las relaciones de Valle Inclán con el carlismo, Balseiro examina los juicios de Gómez de Baquero y Benjamín Jarnés y deduce una raíz "ornamental y cívica", a la cual se añade la subjetiva adoración a la prosa poética, afirmando su aristocratismo estético: es el más exquisito poeta decorativo de España; "aprovecha y confirma el repertorio temático y la técnica" del Rubén Darío de *Prosas profanas*. Balseiro señala la indiferencia que, en aquella época, siente Valle hacia el realismo. En *La lámpara maravillosa* vuelve hacia el quietismo como ideal estético. Cree Balseiro que Valle, como Rubén, es un innovador y, al mismo tiempo, un clásico. Considera que Whitman fué un precursor de Rubén y de Valle al franquearle, en sus poemas, la entrada a vocablos italianos y franceses. Tanto él como el poeta hispanoamericano supieron asimilar e incorporar esencialmente a su lengua vernácula bien hallados giros forasteros. Son clásicos en el moderno y fecundo concepto: en el que remoza los modelos y acuña otros, eficaces y lozanos como su contenido. Añade que toda Galicia —la soñadora, la primitiva, la generosa, la vehemente, etc.—, halla cabal expresión en Valle. Balseiro utiliza también comparaciones pictóricas. Así, *Flor de Santidad*, escrita en tono poético, es prerrafaelita; *Divinas palabras*, despiadada y concupiscente, recuerda la pintura de Diego Rivera. En *Tirano Banderas* observa la modalidad cinematográfica —poliédrica visualización de las ideas junto a superposiciones de planos— y la cubista — desfiguración angular y descomposición descriptiva. Y un agresivo humorismo que reacciona contra la rutina mental. Amaba la vitalidad poética de la América ibera, según lo vió Alfonso Reyes.

Piensa Balseiro que "los esperpentos" de Valle, con su intensa crueldad, producen la relajación del hombre; pues percibe en ellos un fondo antirromántico y disolvente. Valle aquí ama lo agónico y lo malévolo. Están llenos de sarcasmos goyescos; y su chabacanería, a veces, le sirve para confirmar la actitud antimilitarista y revolucionaria contra Primo de Rivera. En *El ruedo ibérico*, Valle se manifiesta "unanimista". El protagonista es el medio social, el ambiente colectivo, ejerciendo su supremacía sobre el individuo. Balseiro declara que Valle, como Lope de Vega, Tolstoi y Jules Romains, quiso dar la reacción de las masas frente a hechos de importancia. En dicha obra "abrió fuego de sátira corrosiva y caricaturesca contra la mal parada España de la hija de Fernando VII". Se burla Valle, con risa rabelaisiana, de un período histórico decadente. En la segunda novela del *Ruedo ibérico* le da cabida al habla popular "injertada de gitanismos y de acentos dialectales" que la embrollan y oscurecen pero que la vitalizan. Es un acierto la siguiente definición de Balseiro: "*Viva mi dueño* es un museo activo". Epigramático, movido, no recurre aquí Valle a la sonoridad auditiva y sensual. Busca la expresión ceñida y prefiere la fuerza de las síntesis plásticas. Balseiro opina que Valle prueba su poder inventivo remozado en *El ruedo* y en *Tirano*.

Balseiro describe las relaciones de Valle con la Segunda República. Muere en Santiago de Compostela y, a pesar del ambiente, de su carlismo de ayer, etc., ordenó a sus parientes que lo enterraran civilmente.

4. *Baroja*

Pío Baroja cierra, con su especialísimo individualismo, su rebeldía y misantropía, el agudo libro de Balseiro, el cual piensa que este escritor es acaso el más individualista de toda su generación. ¿Por qué? A causa de que Baroja "cree que lo individual es la única realidad en la naturaleza y en la vida". Asevera, también, que la misantropía barojiana, que en muchas ocasiones ha sido un mal para el autor, "lo libra de la hipocresía y de la vulgaridad, y lo convierte, a su modo, en puritano. Puritano de vuelta ya del anarquismo schopenhaueriano y agnóstico". La parte estética de la vida no preocupa

mucho a Baroja, pero sí la moral; mas, en cuanto a ésta, es casi pesimista.

Balseiro examina la ironía barojiana y establece diferencias respecto a Unamuno. El individualismo del vasco de Salamanca era "exhibitorio", el de Baroja es reconcentrado. Unamuno vivía más del zurrón de su espíritu. Y Baroja divaga, con vigoroso desgarre vital, como un improvisador. Desdóblase y multiplícase creadoramente con más libertad. Destaca el crítico la falta de unidad de las novelas barojianas y la riqueza episódica, la soltura arquitectónica, la variedad tónica y la interpolación lírica. Si Unamuno hace "sentir" a sus criaturas, Baroja hace "actuar" a las suyas "en abigarrada mezcla episódica de tipos secundarios". Afirma que Baroja es un romántico, en cuanto impulsa a sus personajes a vivir sus destinos. Señala otras características barojianas: antirreligiosidad, amor a la naturaleza, independencia, espíritu incoherente, rudo y anárquico... Establece las relaciones entre Baroja y la República española y dice que, ante la guerra civil, Baroja se halla apartado, "ni con unos ni con otros". Desmiente la pretendida popularidad del novelista, acaso porque su posición ante el pueblo es "equívoca y contradictoria"; acaso porque es orgulloso, o quizá tímido; acaso por su incurable escepticismo. Estudia la técnica novelística del escritor, insistiendo en su romanticismo porque sus novelas están pobladas de variedad infinita de personajes y abundantísimos episodios de distinto carácter. Balseiro realiza un buen análisis de la novela barojiana: Para él la novela es como una caverna adornada que tiene dentro sus surtidores. Y el trozo lírico es como surtidor que puede emerger en la plaza pública. Marca la tendencia de Baroja hacia lo gris y lo opaco y su desdén por el adjetivo sonoro. ("¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!") Párrafos enteros de Baroja ilustran y corroboran los asertos del crítico para quien el novelista es, en último término, generalmente melancólico, sombrío y pesimista, y cuya técnica no responde a un dogma estético firme e inmutable. Balseiro nos habla vívidamente de Baroja en París, ciudad en la que se muestra casi como un inadaptado o, por lo menos, lleno de "spleen", quizás porque es "un hombre que ha perdido definitivamente la esperanza en el futuro". Después nos dice que "Baroja es de los novelistas natos que comunica aliento humano a cuanto cuenta", añadiendo que su galería de personajes es la más rica de la novela

española contemporánea. Nos relata algo de su vida, participándonos que Baroja ha negado siempre que pertenece a la generación del 98, del mismo modo que Unamuno, a la cual llama "generación fantasma". Balseiro arguye que, aunque se admitiera esta tesis de Baroja, "hallaríase un punto en que concurrieron, al iniciarse en la literatura, Unamuno, Azorín, etc.: todos eran antiacadémicos. Y ninguno lo fué tanto como el propio Baroja". Piensa que éste, al publicar sus *Canciones del suburbio*, se ha manifestado poeta por aburrimiento, y que el hecho ha valido la pena porque algunos de estos versos son a manera de síntesis de fondos de ciertas novelas de su autor, y otros son subjetivos, íntimos, y revelan el estado del alma barojiana, insistiendo en que la vida es una farsa.

En su *Hotel del Cisne* —dice Balseiro— Baroja sigue la técnica del psiquiatra.

El capítulo final de este ensayo recoge varios apuntes de autorretratos trazados por el mismo Baroja, para dejarnos en los ojos la presencia física del escritor.

Concluiremos advirtiendo que cada estudio viene seguido de las necesarias notas y de una completa bibliografía del autor tratado.

Una "confrontación", última y definitiva, nos da valiosas conclusiones. En ella, Balseiro nos enfrenta a estos cuatro valores de la España contemporánea, proporcionándonos algunos datos de cómo se han visto y se han juzgado ellos entre sí.

CONCHA ZARDOYA,
The University of Illinois,
Urbana, Illinois.

Manuel Gálvez y su trilogía de la guerra uruguaya

1. *Los caminos de la muerte* (1928)
2. *Humaitá* (1929)
3. *Jornadas de agonía* (1929)

MANUEL Gálvez, nacido en 1882, es uno de los más prolíficos y discutidos escritores de la Argentina en la primera mitad del siglo XX. En su fecunda carrera literaria ha probado su fuerza y talento, en una pluralidad de campos que no deja de asombrar y hasta confundir al más versado y ducho de los críticos. Muy joven aún fundó la revista *Ideas*, en la que empezó a desplegar su habilidad como escritor. Ha cultivado desde entonces la poesía, el drama, la biografía, la novela, y ha publicado más de treinta obras, sin contar abundantes ensayos de crítica, historia y sociología.

Su obra de novelista es copiosa y varia, y toda ella acusa un hábil dominio del género. Así se expresó Cansinos Assens, allá por 1928, en la prensa de Madrid, precisamente a raíz de la publicación de *Los caminos de la muerte*:[1] "La proceridad del genio novelístico de Manuel Gálvez es ya tan notoria en su continente y en el nuestro, y ha sido proclamada por tantos críticos de voz internacional, que excusa la tarea de la comprobación... Georg Brandés, Romain Rolland, Valery Larbaud, Upton Sinclair, Israel Zangwill, Unamuno y Heinrich Mann, al reconocer los méritos novelísticos de Gálvez y señalar con perspicacia del crítico y el artista las partes más vitales de su obra, nos han condenado a no ser otra cosa que eco

de sus voces ilustres, y, en todo caso, corroboradores humildes y superfluos de su testimonio decisivo".

La novela argentina cuenta con su tradición propia. La *Amalia* de José Mármol y el *Facundo* de Sarmiento encierran el germen de lo que distinguirá la novela argentina, hasta hoy: una combinación de lo realista y lo romántico, de lo sentimental y lo brutal. Las dos ramificaciones fundamentales de la novela argentina son, por un lado, la pampa y las costumbres provincianas; y, por otro, Buenos Aires, sus barrios, su vida social, su política y su corrupción. En el primer aspecto descuellan Roberto J. Payró, Benito Lynch, Güiraldes, Larreta y otros; en el segundo sobresalen, entre otros, Eugenio Cambaceres y Julián Martel. Sin embargo, entre los escritores argentinos, ninguno ha logrado lo que Gálvez: abarcar en su obra los múltiples aspectos de la vida argentina. En *La maestra normal* (1914) describe con honda intensidad las costumbres de provincia; en *La sombra del convento* (1917), el ambiente católico de Córdoba; en *La pampa y su pasión* (1926), los medios del mundo hípico; en *El mal metafísico* (1916), las inquietudes culturales del literato bohemio; en *La tragedia de un hombre fuerte* (1922), el antagonismo que divide los espíritus argentinos: el espiritualismo contemplativo y semifatalista de la provincia, contra el pragmatismo y el incesante progreso de las ciudades.

Dice Torres Ríoseco que "Manuel Gálvez parece encontrar su verdadero camino en la novela histórica pura: *Los caminos de la muerte*; *Humaitá* y *Jornadas de agonía*".[2] Y añade, a renglón seguido: "... en estas tres novelas de las guerras del Paraguay, Gálvez ha puesto toda su pasión de poeta y de romántico, y como todas son novelas de acción, es decir, la novela en su forma más sencilla, el lector galopa por estas páginas sin detenerse ante los detalles que pudieran retardar el movimiento."

Un dato curioso sobre esta trilogía es precisamente la polaridad crítica que ha despertado tanto en América como en Europa. Algunos críticos la han atacado furiosamente; algunos, hasta llegar a decir que lo único bueno que tiene es que ofrece a la juventud literata argentina un ejemplo de lo que no debe hacer.[3] Otros, sin embargo, han pronunciado los más encomiosos y laudatorios juicios.

Las tres novelas han circulado profusamente, no sólo en la Argentina y en la América Hispana, sino que han sido traducidas a varias lenguas. [4]

En el diario *La Tribuna*, de Buenos Aires, el 12 de enero de 1947, apareció una entrevista que el periodista Juan Carlos Moreno le hizo a Manuel Gálvez. Respondiendo a la pregunta "¿Qué fin persigue usted al escribir?", el escritor argentino contestó: "Yo escribo por pasión literaria, por amor al trabajo, por vocación... Tal vez ningún escritor argentino ha tenido en Europa los éxitos que he tenido yo. Basta un ejemplo: en 1939, el gobierno de Francia (según telegrama que publicó *La Prensa*) dispuso que los aspirantes al ingreso en la Escuela Naval, debían conocer, para el examen, veinte libros, entre los cuales, junto a obras de Racine, Balzac, Blake, Maugham, Madariaga, Thomas Mann, y otros, figuraba mi libro *Los caminos de la muerte*, años atrás traducido y editado por la Nouvelle Revue Française."

Compárese el párrafo anterior, o el juicio de Cansinos Assens transcrito al comienzo de este trabajo, con las palabras de José Bianco (h), en las páginas de la venerable revista argentina *Nosotros*, a propósito de la publicación del primer tomo de la trilogía: "En esta novela tan poco afortunada, todos los personajes son episódicos y carentes de interés ... todo es arbitrario y convencional. Gálvez relata los hechos, no como novelista sino como gacetillero policial... la novela no puede ser más confusa, más aburrida, menos 'novela', en una palabra, de lo que es..." [5]

Conviene, pues, que ante la empresa de una apreciación crítica de esta obra, tomemos un curso objetivo, antes de añadir algo más sobre los encontrados juicios que la misma ha provocado.

Contemplemos el marco histórico de la trilogía. Allá para 1860 Francisco Solano López sucede a su padre, en el gobierno del Paraguay. Surgen inmediatamente problemas con la vecina nación del Brasil. En 1865 Mitre rehusa la petición que le hace López, para que le permita cruzar Corrientes e invadir la provincia brasileña de Río Grande. Dos meses más tarde, cinco barcos de la flota del Paraguay llegan a las cercanías de Corrientes, se adueñan de dos barcos de guerra argentinos e invaden la ciudad. Este acto de agresión

significa sólo una cosa: estado de guerra entre la Argentina y el Paraguay. En mayo de 1865, Brasil, Uruguay y la Argentina firman el tratado de la Triple Alianza, cuyo fin primordial es derrocar a López. "Pueden mencionarse, como causas principales de esta guerra: la actitud celosa y a la vez retadora de López para con sus vecinos brasileños y las quejas que en esa rivalidad tuvieron su origen; la disposición del dictador paraguayo a entremeterse en los conflictos civiles del pequeño Paraguay; y por fin su ensueño de que podría hacer el papel de un Napoleón americano." [6]

La guerra termina, después de cinco años de luchas heroicas, saliendo vencedores los países aliados. La guerra toca a su fin, con la muerte de Solano López quien, batiéndose en retirada, recibe un lanzazo en el vientre y se arrastra hasta las márgenes de una barranca donde, perseguido por los soldados aliados, rehusa rendirse, y cae por fin, de un certero balazo al corazón que le dispara un soldado brasileño.

Los caminos de la muerte.

La acción comienza durante las Pascuas de 1865, en Buenos Aires. Se sabe que las fuerzas de López han tomado a Corrientes, el 13 de abril. Preparación total para la guerra. Demostraciones populares y ansias de limpiar con sangre el manchado honor nacional. Descripción magistral de personas, lugares y situaciones. Los Guevara y los Carvajal: típicas familias porteñas; la Buenos Aires semiprovinciana de mediados de siglo diecinueve. Lírica descripción de Corrientes (una de las mejor logradas en toda la trilogía), y allí Rudecindo Taboada, el caudillo gaucho, y su mujer Braulia. Gálvez, entrelazando el arrebato de la pasión y los celos, en el paño sangriento de la temible campaña, combina lo brutal de la guerra con los dramas sutiles que se suscitan en las relaciones íntimas del hombre. Cae la uruguaya en poder de los aliados, y comienza una marcha dolorosa a través de pantanos y selvas, rumbo a Corrientes. Cerca de esta ciudad, Antonio Guevara muere dejando viuda a su virgen esposa Dorila Carvajal. Aparece el general Mitre quien, con serenidad y firmeza, ordena a los ejércitos aliados que crucen al suelo

paraguayo protegidos por la artillería naval del Brasil estacionada en la aguas caudalosas del Paraná.

Humaitá.

Es el año 1866. El tirano López se encastilla en la fortaleza Humaitá, situada en la confluencia de los ríos Paraguay y Paraná, y se prepara para la lucha con los ejércitos aliados. De nuevo descripción minuciosa de personajes, incidentes y paisajes. De nuevo la pesadez y el terror velado de la batalla inminente. Desfilan ante el lector varios tipos de uno y otro bandos. En el bando aliado, Evaristo Sauce, enamorado de una guapa enfermera brasileña; luego, la familia paraguaya Cienfuegos, tres de cuyos hijos sirven al tirano, siendo el de más relieve en la historia Eusebio, estudiante de teología, quien en lo hondo de su corazón odia al dictador, aunque mantiene viva su lealtad hacia el Paraguay. Historial de batallas; entre ellas, la de Curuzú — horrible carnicería. Y luego, la memorable entrevista entre el general Mitre y el tirano López, en la cual los dos grandes caudillos no logran ponerse de acuerdo. Según Mitre, sólo una cosa puede traer la paz: la caída de López y su sistema; pero López prefiere morir, antes que abdicar.

Los aliados se ven forzados a atacar a Curupaytí, cerca de Humaitá, y son bochornosamente derrotados. Una epidemia de cólera se desata en ambos compamentos. De nuevo, en el tapiz macabro de la guerra, otra tragedia, en tono menor, que surge al perder la vida Evaristo Sauce, a causa de los celos del asesino Andrade, quien trunca los amores de aquél con la hermosa viudita brasileña Lucila Andrade.

Idolatría supersticiosa del populacho paraguayo, por el dictador. Y surge otra figura gigante y enigmática en la trama: el Padre Maíz, ex profesor de Eusebio, quien al principio está contra López y a la larga se convierte en el más fanático de sus secuaces.

Lentamente el ejército aliado empieza a acorralar las fuerzas paraguayas, y ya para febrero de 1868 aparecen barcos del Brasil en Asunción. López, en un movimiento defensivo y táctico, se retira hacia el norte, dejando cerca de tres mil hombres en la imponente fortaleza de Humaitá.

Jornadas de agonía.

Ultimas etapas de la guerra. El nombre de esta parte no puede ser más apropiado. López, su querida europea Elisa Lynch, su estado mayor y el resto de su ejército, famélico y desorganizado, se encuentran en sus nuevas posiciones al norte. La marcha ha sido forzada, bajo la miseria. El dictador va perdiendo poco a poco su equilibrio mental. Bebe sin tasa y la palabra 'traición' repercute constantemente en su interior, como campanadas que anuncian una muerte cercana. El miedo empieza a apoderarse de sus facultades, y en un arranque de soberbia manda a fusilar a dos mil paraguayos (incluyendo hombres y mujeres), acusándoles sumariamente de traición. La desesperación obliga al tirano a reclutar hasta los niños de escuela. De nuevo la pincelada sensitiva y patética, encarnada esta vez en la familia Rosales, la cual (por sospecha de traición) se ve forzada a emprender una peregrinación sin rumbo, por entre selvas, estepas, ríos y pantanos, escoltada por una guardia brutal. Y a la vez, una nota de pálida alegría entre el caos: Damasceno Fragoso, capitán brasileño, después de buscar en vano a su esposa Joaninha (quien había quedado en Asunción al estallar la guerra), la encuentra en medio de la más abyecta miseria y desolación.

Los argentinos y brasileños asaltan el campamento de Caraguatá, y se cierra la guerra con la victoria de los aliados en Peribuey. López cae muerto a lanza y fusil, y la única persona que lo llora es su propia madre, a la cual, en su furia demente, días antes había también condenado por traidora.

Conviene en este punto hacer un alto, para señalar algunas ideas en torno a la novela histórica. Cuando Walter Scott creó este tipo de literatura, aportó al campo de las letras, no sólo una contribución valiosísima, desde el punto de vista estético, sino que añadió al mundo de la crítica literaria un nuevo género que por su propio carácter habría de traer interminables polémicas. La novela histórica se inspira en el pasado, tratando de reproducir los ambientes dentro de un marco de fidelidad. Siendo el asunto de esta novela

algún suceso o tema histórico, el autor se ve compelido a embellecer, idealizar, o dar color a dichos actos o personajes históricos teniendo en cuenta, sobre todo, el respeto de sus características fundamentales, absteniéndose de contradecir o desfigurar. Esta inevitable limitación y "... en particular, el pleno conocimiento del espíritu, circunstancias ambientales, costumbres y sentimientos de la época, que se trata de revivir, implica la grande y verdadera dificultad de este importantísimo género novelesco". [7]

No nos sorprenden, por esto, las siguientes palabras de Amado Alonso: "... a pesar del éxito tan fulminante y tan universal, la novela histórica está en crisis desde su nacimiento". [8] La dificultad y la constante crisis de la novela histórica consiste precisamente en el equilibrio que está presente entre lo histórico y lo poético; equilibrio que, por bien que el escritor lo realice, siempre hallará críticos que formulen serias interrogaciones. Recordamos el caso de aquello que nos contaba Heinrich Meyer [9] al referir que Leopold von Ranke (auténtico historiador objetivo) quedó profundamente disgustado al leer una de las obras de Walter Scott, por haber hallado falseamiento de la verdad y deformaciones que a su juicio eran innecesarias porque, según él, la realidad era más pintoresca que aquella ficción.

Amado Alonso, lanzando luz sobre el asunto, dice: "La historia quiere explicarse los sucesos observándolos críticamente desde fuera y cosiéndolos con un hilo de comprensión intelectual; la poesía quiere vivirlos desde dentro, creando en sus actores una vida auténticamente valedera como vida, gracias al acto poético de instalarse el autor en cada uno de sus personajes, identificándose alternativamente con ellos, viviéndolos intensa y profundamente con una conciencia lúcida que le permite sentir y expresar con nitidez, presentativa y no explicativamente, hasta las más pequeñas raicillas de cada movimiento." [10]

Añade, sin embargo, el distinguido crítico que cuando la novela histórica trata de un hecho o tema reciente, "el conflicto entre la invención y la información no existe". [11] Aquí no podemos estar de acuerdo con la opinión del distinguido crítico. A nuestro juicio, tan pronto como se pretende hacer literatura sobre algo que ha sucedido (llámese 'ayer' o llámese el 'imperio babilónico', la época en que ocurriera), inmediatamente se halla el escritor frente al conflic-

to inevitable de la intuición contra el historicismo puro. Entre los novelistas que cita Amado Alonso para corroborar su tesis, están: Galdós con sus *Episodios nacionales*, Pereda (*Pedro Sánchez*), Valle Inclán (*La guerra carlista*), Unamuno (*Paz en la guerra*), Lugones (*La guerra gaucha*), Payró (*El capitán Vergara*), y Manuel Gálvez con su trilogía: *Los caminos de la muerte, Humaitá* y *Jornadas de agonía.*

Abundando en el tema apuntado por Amado Alonso, José Bianco (h.) —a quien ya hemos citado previamente— nos dice: "por lo general, salvo excepciones, el autor se ve obligado a sacrificar una de las dos cosas: novela o historia; vale decir, a hacer historia lisa y sencillamente, rodeándola de cierto artificio literario, a manera de los clásicos... o a escribir una novela apoyándose incidentalmente en la historia, utilizando algunos datos que nos brinda la historia". [12] Y sigue el crítico de *Nosotros*, a continuación: "Manuel Gálvez, en su intento de llevar a cabo plenamente ambas cosas no ha realizado ninguna". Y esto es dicho a propósito de la publicación de *Los caminos de la muerte.* Siguiendo esta misma línea de pensamiento, el crítico Ramón Doll, en la misma revista *Nosotros* se expresó del siguiente modo al publicarse *Humaitá*: "Gálvez se ha sustraído de la novela y planea sobre ella limitándose a contar con la concisa esquematización de un 'announceur' de radio que da noticias de un 'match'." [13]

En una conferencia que sustentó Henry Alfred Holmes, en el Instituto de las Españas, de Nueva York, encontramos las siguientes frases, en la conclusión: "Si no hubiese otro motivo de formular un juicio favorable, el mero hecho de que Gálvez, conocido y apreciado en tres continentes, haya escrito una obra que concierne a los habitantes de cuatro repúblicas suramericanas y cuya acción entera tiende a revelar los aspectos horribles de la tiranía, vale decir, de la guerra, repito que esto sólo pustificaría la aparición de esta trilogía precisamente en estos tiempos." [14]

Y siguen los choques de opiniones. El conflicto se resuelve una y mil veces en la fórmula de lo intuitivo-poético y lo concreto-histórico. En nuestro carácter de observadores laicos, y ante una vista

total de la obra —que es lo que a la larga cuenta y perdura—, expondremos, para terminar, nuestro juicio general acerca de la discutida trilogía.

Empecemos por lo más débil. Gálvez tiene el defecto de la exposición minuciosa llegando a veces al extremo de lo cursi y caricaturesco. (Aquí recordamos la atinada definición que nos dió un día Mariano Picón Salas, sobre lo cursi: "Lo cursi", dijo el maestro, "es la frustración de lo sublime"). Hay mucho detalle superfluo y cansado, en algunas de las descripciones; de tal modo que el lector, a veces fatigado y confundido, pierde el hilo de la narración, y en su mente rebotan menudencias que oscurecen a ratos la hebra luminosa que une la trama. Gálvez ha sido muy censurado por su estilo poco acabado; crítica que también ha recibido otro prolífico escritor, el español Pío Baroja. En muchos instantes la trilogía exhibe falta de gracia; abunda en lugares comunes, y a veces hasta detalles de mal gusto. En el léxico de estas tres novelas hay una mezcla profusa e interesante del más pintoresco criollismo y los más rebuscados giros de la lengua castellana.

Se acusa a Gálvez de no dar a conocer el proceso psicológico que mueve a distintos caracteres básicos de la obra. Un ejemplo que recordamos es el de Taboada al asesinar a su mujer Braulia, en *Los caminos de la muerte*. El lector ignora los móviles subjetivos de la tragedia y para el caso lo mismo hubiera dado que Braulia le asestase la puñalada al marido cuando éste dormía.

Sostenemos, sin embargo, que esta obra de Gálvez posee, en conjunto, méritos indiscutibles. Refiriéndose al fondo y la forma del popular escritor argentino, dice Tristán Valdaspe: "Observador sagaz, se muestra más atento al fondo que a la forma, olvidando a veces, como el mismo Pereda, en su afán de realismo y exactitud, que el arte es selección, simplificación, sobriedad, y que el artista manifiesta concentrando. Con todo, si la forma puede parecer a ratos desaliñada y difusa, hay en sus novelas, como en los escritos de Sarmiento, tanta vida, y tal poder de evocación que suplen con creces la carencia de los primores del estilo." [15]

La trilogía es obra de intenso dramatismo, en la cual, pasando los personajes por el rigor de la campaña, se precipitan, en los dos bandos, hacia la realización de un ideal. La obra, en su conjunto,

posee acción, dinamismo y movimiento, a pesar de estancarse de vez en cuando en consideraciones superfluas.

Gálvez no desfigura la historia; se ciñe a ella con inusitada lealtad, la embellece, y se lanza a su aventura creadora. Es imparcial en su exposición de sucesos, vivísimo en sus descripciones, y muy humano ante la tragedia. El novelista ha sido feliz en su presentación de López, quien, como centro de una órbita inmensa, atrae hacia su persona todos los acontecimientos. El dictador paraguayo es el blanco de adulaciones, aclamaciones, devoción, conspiraciones, odio, desprecio; es el blanco final de la misma muerte, en esa orgía de sangre que es la guerra del Paraguay.

Por último, Gálvez nos deja ver en su trilogía su gran interés por la vida social de los pueblos. Esto lo ha heredado, seguramente, de su preparación académica en las aulas argentinas, donde llegó a preocuparse hondamente por los problemas sociales de su país. Según apunta el distinguido crítico norteamericano J. R. Spell, "lo que distingue *Las escenas de la guerra del Paraguay* es el caudal de material que hace de la obra un documento viviente de la vida social de la época". [16] De ahí que, como punto final de estas consideraciones, hagamos hincapié en que Gálvez, antes que escritor es hombre, "hombre de carne y hueso", como diría Unamuno, que vive y siente las pulsaciones de la humanidad que sufre y vive presa de constantes inquietudes.

GUILLERMO COTTO-THORNER,
University of Texas.

NOTAS

1 CANSINOS ASSENS, R. "Sobre 'Los caminos de la muerte' de Manuel Gálvez", *La Libertad*, (Madrid), 4 de agosto de 1928.

2 TORRES RÍOSECO, A. *Grandes Novelistas de la América Hispana* (parte II), University of California Press, 1943, p. 150.

3 BIANCO (h.), J. "Letras argentinas: 'Los caminos de la muerte'," *Nosotros*, (Buenos Aires), año XXII, tomo LXI, julio, 1928, p. 105.

4 Las tres novelas han sido traducidas al francés: *Jornadas de agonía* también al portugués. La trilogía acaba de aparecer en alemán, en un gran tomo de 820 páginas, bajo el título de *López*, editado en Viena por Paul Zsolnay.

5 BIANCO (h.), J. *Ibid.*, p. 105.

6 HOLMES, Henry Alfred. "Una trilogía de Manuel Gálvez", *Revista Hispánica Moderna*, (Nueva York), año III, núm. 3; abril, 1937, p. 202.

7 GAYOL FERNÁNDEZ, Manuel. *Teoría Literaria-Nueva Preceptiva*, Habana, Cultural, S. A., 1939, p. 504.

8 ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica*, Instituto de Filología, Universidad de Buenos Aires, 1942, p. 73.

9 MEYER, Heinrich. "Ranke the Historian", *Philosophia*, vol. I, 1936, p. 233.

10 ALONSO, Amado. *Ibid.*, p. 18.

11 ALONSO, Amado. *Ibid.*, p. 145.

12 BIANCO (h.), J. *Ibid.*, p. 100.

13 DOLL, Ramón. "Humaitá", *Nosotros*, (Buenos Aires), año XXIII, tomo LXIV, abril, 1929, p. 274.

14 HOLMES, Alfred Henry. *Ibid.*, p. 211.

15 VALDASPE, Tristán. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial F. V. D., 1943, p. 304.

16 SPELL, J. R. *Contemporary Spanish American Fiction*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1944, p. 53.

D. H. Lawrence en Oaxaca

I

En dos ocasiones visitó D. H. Lawrence a la República Mexicana: la primera vez en 1923 y la segunda en 1924. En octubre de este último año, Lawrence y su esposa permanecieron algunos días en la ciudad de México, instalándose en el Hotel Monte Carlo, donde se habían alojado en su primera visita. Seis meses antes, al salir de Inglaterra, Lawrence había invitado a Middleton Murry, a Catherine Carswell y a varios otros amigos a que lo acompañaran en su viaje a América. Pero cuando los esposos Lawrence al fin se embarcaron rumbo a Nueva York en el "Aquitania", por única compañera tenían a Dorothy Brett, pintora y amiga de Katherine Mansfield. Los tres pasaron el verano en Kiowa, el rancho de Nuevo México que Mabel Dogle Luhan había cedido a Frieda Lawrence a cambio del manuscrito del libro *Hijos y amantes*.

Durante su permanencia en la ciudad de México, los Lawrence asistieron a un almuerzo donde Frieda estuvo sentada al lado de W. Somerset Maugham. Este encuentro lo describió Frieda en los términos siguientes:

> "Yo sentí lástima de Maugham. Me pareció que era un hombre desdichado y amargado, que no sabía gozar de la vida... No podía aclimatarse al estrecho mundo social y, sin embargo, no creía en otro más amplio y humano... Cuando llegué a conocer a otros escritores, entonces comprendí inconscientemente cuán totalmente diferente era Lawrence. Bien podían ellos ser buenos escritores, pero Lawrence era un genio." [1]

El trozo citado, aunque es claramente injusto para con Somerset Maugham, constituye una grata revelación del respeto que profesaba Frieda a su marido en cuanto artista. En cambio, fué, según creo, el sentimiento de su propia inferioridad frente a Maugham, en ciertos aspectos, lo que movió a Lawrence a escribir en carta dirigida a "Spud" Johnson lo siguiente: "Willie M—— me ha telegrafiado. Se ha ido a Cuernavaca 'para trabajar'. ¡Malditos sean sus ojos y su trabajo!" [2] Y en otra carta escrita a Witter Bynner:

> "——— salió para Cuernavaca el día en que nosotros llegamos, pero según parece, él también está un poco echado a perder. Antipático, sin chispa de buen humor, y temblando de miedo de que no pueda escribir antes de las Navidades su próximo gran libro de brillante fondo mexicano. Un 'artista' apocado y tartamudo." [3]

Y aun en otra carta dirigida a Curtis Brown: "Conocimos a —— en la ciudad de México. No le gusta nada la vida de aquí. Se ha ido a Yucatán. Tampoco le ha de gustar la vida de allá. Me cayó mal el hombre. Un poco avinagrado." [4] Todo esto es cruel, pero no hay mayor crueldad que la que procede de la debilidad. Lawrence, a pesar de todo su brillo y tenacidad, se hallaba confuso ante la vida; y su confusión se ve reflejada en sus obras. Maugham aceptaba la vida tal como es y la dramatizó en una serie de obras maestras noveladas. Pero Lawrence, al igual que Maugham, era un hombre valeroso, y he aquí por qué le perdonamos todo.

En el mes de noviembre los esposos Lawrence y "Brett", como se apellida esta señora en su libro titulado *Lawrence y Brett*, partieron rumbo a Oaxaca.

II

A fines del otoño de 1924, Lawrence, Frieda y Brett, al llegar a Oaxaca, fueron a parar al Hotel Francia. Lawrence, que había soportado con dificultad la altura de casi 9,000 pies que tenía su rancho de Nuevo México, esperaba que le convendría más el clima tropical de Oaxaca, que sólo tenía unos 5,000 pies sobre el nivel del mar. Los tres amigos siguieron su viaje desde la estación del ferrocarril hasta el hotel en un tranvía tirado por mulas. La dueña del hotel les advirtió a sus huéspedes que guardaran su equipaje en sitio lo

más apartado posible de las ventanas, porque de otro modo sus objetos podrían ser robados por ladrones armados de largos palos con ganchos.

Lawrence escribió a Curtis Brown, su representante de Londres, diciéndole que Oaxaca estaba llena de sol y de rosas y que él pensaba alquilar una casa en que pasar un par de meses. A su amigo Middleton Murry le escribió a propósito de Oaxaca: "No queda muy lejos ni de una ni otra costa, pero no hay ferrocarril. Se puede ir a caballo hasta el Pacífico o hasta el Atlántico en cuatro o cinco días — con tal de no ser fusilado." [5]

Mientras que Brett siguió viviendo en el Hotel Francia, los Lawrence alquilaron una casa ubicada en la Avenida Pino Suárez, número 43. Allí terminó Lawrence su novela *La serpiente emplumada*, que había empezado el año anterior en Chapala. Y allí también escribió los ensayos que forman el volumen *Las mañanas en México*. A veces, cuando vagaba por la ciudad, los indios andaban tras él gritando "¡Cristo! ¡Cristo!" Y la verdad es que con su palidez ascética y sus ojos de penetrante mirada, debía tener el aspecto de un Cristo de barba roja.

A Brett le encantaba el mercado. "Es oscuro —escribe ella— con grandes manchas de sol... aquí y allá. Hay flores, enormes ramos de flores; legumbres y frutas, limpias y relucientes; sarapes hermosísimos... canastas. ¡Color, color por todas partes!" [6] Pero el olor nauseabundo de los huaraches (sandalias mexicanas) era ya demasiado fuerte para Brett. Y le robaron su trompetilla acústica, de modo que tuvo que encargar a un hojalatero de la ciudad que le hiciera una improvisada que sirviera hasta que pudiera conseguir otra de Inglaterra.

La casa de los Lawrence tenía un delicioso patio de azulejos rojos, con acogedora sombra. En el huerto había naranjos y plátanos. En uno de estos árboles se posaban dos pericos verdes que solían gritar a un perrillo blanco llamado *Corasmín*. La casa estaba sin muebles, pero varias personas para quienes Lawrence traía cartas de presentación le prestaron mesas, sillas y camas. Cuidaba la casa un mozo llamado Rosalino. Rosalino no podía cargar cosas pesadas porque le habían baldado a palos por haberse negado a servir de soldado en el ejército de no sé qué revolucionarios.

Cierto día una india siguió a Lawrence hasta su casa, empeñada en venderle cuatro patos que traía. Para librarse de ella, Lawrence le compró los patos, y Rosalino, muy complaciente, les hizo un estanquillo en el jardín. Lawrence le recompensó con un sarape nuevo que sirviera para protegerlo del frío de la noche cuando dormía en su banca de madera junto a la puerta de entrada. También comenzó a enseñarle a leer y escribir. Rosalino, imitando a su señor, se bañaba todos los sábados por la noche, y los domingos por la mañana se ponía siempre una camisa limpia y vistosa. Rogaba de continuo a Lawrence que lo llevara consigo cuando volviera a Londres.

Lawrence dedicaba las mañanas a trabajar sobre la versión final de *La serpiente emplumada*, mientras Brett le servía de mecanógrafa. Era invitado con frecuencia a cenar en casa de una de las familias norteamericanas de Oaxaca. Por regla general aceptaba las invitaciones, pero únicamente a condición de que se sirviera la comida a la hora exacta. No le importaba si cenaban a las siete o a las nueve, pero no le gustaba esperar. Lawrence había llegado a ser un personaje de bastante importancia, hasta en la remota Oaxaca, para poder imponer su voluntad a los demás. Esto se pone aún más de manifiesto por el episodio siguiente, según nos lo refiere Frieda:

> "Yo iba siempre al mercado con el mozo y un día me señaló en la plaza, en una de las librerías, una caricatura que no se podía negar era de Lawrence, y me miró a la cara para ver cuál sería mi reacción. Yo me quedé entusiasmada. El hallar en este lugar primitivo, entre indígenas de pura sangre, algo tan civilizado como una caricatura de Lawrence, era cosa bien divertida." [7]

En una ocasión el señor Miller, un vecino que vivía al otro lado de la calle, llevó a los Lawrence en su automóvil a Mitla. Salieron de Oaxaca a las seis de la mañana, y llegaron a Mitla seis horas más tarde, después de caminar a paso de tortuga por un camino que entonces era malísimo. Un indio que hacía de guía les enseñó las ruinas. Al contemplar la piedra de sacrificios, percibían con la imaginación el olor de la sangre. Luego, un tanto reanimados por un buen almuerzo que tomaron en el restaurant del lugar, emprendieron el largo viaje de regreso.

Una tarde los Lawrence —y Brett, naturalmente—, visitaron una alfarería. Allí vieron a un indio muy diestro en modelar una vasija de barro dando vueltas con los pies descalzos a la enorme rue-

da de piedra. En otra ocasión, Brett, que era sumamente aficionada a las armas blancas, fué sola a la tienda de un indio cuyas espadas y navajas de acero eran conocidos en todo el mundo. También se divertían los amigos escuchando la banda municipal, y en cierta ocasión vieron en el cine del barrio una película en la que Douglas Fairbanks representaba el papel principal. Brett compró una cría de ardilla en jaula. Una noche en que Lawrence y Brett, después de tomar cocteles con unos amigos, llegaron a casa poco después de las nueve, Frieda se enfadó. Esto fué el principio de una lamentable hostilidad que había de ir creciendo entre las dos mujeres.

El día de la fiesta de San Felipe, Lawrence, Frieda y Brett entraron en la iglesia, que según la descripción de Brett, parecía "un mar de indios arrodillados". Al salir de la iglesia, se pusieron a vagar por entre los puestos de los vendedores, y Frieda y Brett comieron "tortillas grandes cubiertas de miel dorada", que se les caía gota a gota por el mentón. Había un carrousel para los niños y como siempre, algunos mendigos sentados al borde del camino.

Ya para entonces Lawrence había comenzado a escribir *Mañanas en México*. El y Brett tenían por costumbre salir al campo solitario donde se sentaban bajo la sombra de un par de árboles. Allí escribía Lawrence mientras Brett pintaba, bañados por el sol radiante y el aire embalsamado. Cuando Lawrence concluía de escribir, se ponía a criticar el trabajo de Brett y aun trataba de mejorárselo, a pesar de ser él un escritor y ella una pintora.

Estando Brett un día en el mercado con Rosalino, un indio borracho le dió un golpe y Rosalino tuvo que salir a su defensa. En otra ocasión, acompañada de otra señora, asistió a la fiesta de los Rábanos. Ambas mujeres se quedaron algo turbadas al ver, como muñecos colgados en los puestos de los vendedores, grandes rábanos colorados y blancos, que estaban tallados en forma de hombrecitos muy naturales, que tenían ciertas partes del cuerpo bastante agrandadas. A los indios les causó risa la turbación de las damas. En la misma fiesta, imitando a los indios, ellas también compraron vasijas de barro que arrojaban al aire para verlas caer y romperse en mil pedazos, produciendo un ruido muy divertido. El día de Navidad Lawrence cayó tan enfermo que tuvo que guardar cama, pero en su hogar había un árbol de Navidad. Algunos indios llegaron a su casa

trayendo objetos de barro como regalos, y a su vez recibieron aguinaldos.

III

En enero Lawrence escribió a Curtis Brown: "Te envío cuatro artículos, *Mañanas en México*, bien breves . . . Estoy haciendo progreso en la novela mexicana. Con la ayuda del cielo he de terminarla este mes . . . De veras me gusta mucho." [8]

Mientras tanto, la hostilidad entre Frieda y Brett había crecido tanto, que pronto había de estallar la guerra. Frieda describe la situación del modo siguiente: "La Brett venía a casa todos los días y yo pensé que ella iba siendo una parte demasiado importante de nuestra vida y me sentía ofendida por ello. Así que le dije a Lawrence: 'Quiero que se vaya la Brett', y él se enfureció conmigo y me llamó una tonta celosa. Pero yo me empeñé, y así Brett se marchó a la ciudad de México." [9]

Según la versión de Brett, una mañana Rosalino le trajo a su hotel una carta de Lawrence en la que él decía que los tres ya no formaban "un grupo feliz" y que debían separarse. Al ir a visitarlos a su casa, encontró a Lawrence "con muy mala cara" y a Frieda sentada en una silla con una expresión dura en los ojos y "la boca fruncida". La mesa para té le parecía que estaba "colocada encima de un volcán". Después de volver Brett al hotel, llegó Lawrence "exaltado, enfurecido, desesperado". Ella prometió salir de Oaxaca y él convino en que esto sería lo mejor para todos. Después de esto, Lawrence y Brett siguieron disfrutando por algunos días más de sus paseos y conversaciones. Pero una mañana Frieda le entregó a Brett una carta que ella misma le había escrito en la que acusaba a los dos amigos de conducirse "como un cura y una solterona", y se mostraba ofendida porque *no* se hacían el amor. Aunque se cambiaron algunas palabras amargas, Brett y Frieda se despidieron una de otra amistosamente. Al día siguiente, los Lawrence pusieron a Brett a bordo del tren para México. [10]

Las cartas que escribió Lawrence en aquellos días a Middleton Murry expresan la antipatía más violenta tanto hacia el mismo Murry como hacia su revista, *Adelphi*. Le dice que es posible que vaya a Inglaterra en la primavera pero que no espera ver allí a Murry, porque "con la última vez tuvo más que suficiente". [11]

Por fin Lawrence terminó de escribir, o mejor dicho, de corregir su novela mexicana, *Quetzalcóatl*, a la que se dió más tarde el título de *La serpiente emplumada*. Mientras tanto, sin embargo, había enfermado gravemente de malaria. En febrero escribió a Curtis Brown:

> "He estado pasando las de Caín por culpa de la condenada malaria... La causa el fuerte sol de invierno. (*sic*) Espero en Dios que podamos ir a México dentro de una semana y salir de las regiones del paludismo. Si tenemos suerte hemos de embarcarnos para Inglaterra en Veracruz el 10 de marzo y desembarcar en Inglaterra alrededor del 25. Traeré conmigo el manuscrito de *Quetzalcóatl* y tú podrás conseguir que me lo copien a máquina. Entonces yo podré corregirlo. Ya está terminado." [12]

Frieda mandó llamar a un médico para Lawrence, pero el médico no vino. Los ingleses y norteamericanos que residían en la ciudad hicieron todo lo posible por ayudarles. Lawrence estaba seguro de que iba a ser enterrado en el cementerio del pueblo. "No —dijo Frieda, riéndose—, es un camposanto tan feo que no debes pensar en ello." "Pero si me muero —respondió Lawrence— has de saber que lo único que ha tenido importancia en mi vida has sido tú, sólo tú." [13] Encontramos una humildad conmovedora en las palabras con que Frieda comenta este episodio: "Casi me asusté de oírle decir eso de que, con todo su genio, yo había tenido tanta importancia en su vida. Parecía increíble." [14]

Frieda le alivió los dolores con saquitos de arena caliente. La esposa de un misionero, al traer a Lawrence un plato de sopa, se arrodilló junto a su lecho y se puso a rezar por él. A media noche hubo un terremoto, que hizo moverse las vigas del techo y aterrorizó a los caballos, burros, perros y gatos. El viaje a México resultó ser un "via crucis". A Frieda le atormentaba un horrible presentimiento: "Nunca volverá a estar completamente bien de salud. Está enfermo. Está condenado a morir. Todo mi amor, todas mis fuerzas no le devolverán jamás la salud." [15]

A principios de marzo, Lawrence escribió desde el Hotel Imperial de México a Curtis Brown:

> "Pues bien, de todos modos hemos salido del valle de Oaxaca. Yo estuve allí muy enfermo de malaria e influenza. Hemos de embarcarnos el 17 de marzo en Veracruz a bordo del vapor *Río Bravo*

> y desembarcar en Plymouth el 3 de abril. Creo que hemos de permanecer algún tiempo en Devonshire para recobrar las fuerzas perdidas. Los médicos dicen que tengo que vivir cerca del mar. Aquí hay una altura excesiva." [16]

Entonces sobrevino el desenlace trágico. El médico de la ciudad de México declaró que Lawrence tenía tuberculosis y que sólo podía vivir, a lo sumo, un par de años más. Dice Lawrence en su segunda carta escrita a Curtis Brown:

> "Estoy aquí todavía en la cama. El médico me hizo toda clase de reconocimientos: análisis de sangre, etc. Dice que no debo de ninguna manera exponerme a un viaje por mar ni a los rigores del clima de Inglaterra hasta pasados varios meses, y que debo quedarme aquí tomando el sol o ir al rancho. Así pues, en cuanto yo pueda viajar, iremos al rancho. Escríbeme allí." [17]

Después de una ruda brega con los aduaneros de la frontera, en la que el cónsul inglés tuvo que intervenir, Lawrence y Frieda lograron volver a su rancho, Kiowa, situado entre las montañas de Nuevo México. Así terminó la segunda y última visita que hizo Lawrence al país del otro lado del río Bravo. A este país dedica los cuatro primeros capítulos del pequeño volumen, *Las mañanas en México*. [18]

A los cuatro ensayos sobre Oaxaca siguen tres sobre los bailes de los indios de Nuevo México y de Arizona, y un breve ensayo de evocación nostálgica escrito a orillas del Mediterráneo en Italia. Todos revelan una gran sensibilidad hacia la belleza, así como una aguda penetración en el sentido oculto de las cosas. Están completamente libres del mal humor y de la tendencia hacia una metafísica demasiado sutil que se encuentran a veces en otras obras de Lawrence. No tienen más defecto que algunos errores en el empleo de palabras españolas, los cuales podemos perdonar al autor. Aunque Lawrence era un buen lingüista, ya que sabía hablar y escribir el alemán y el italiano, sus conocimientos de español eran escasos. Y como otros muchos ensayistas británicos, es posible que haya concedido menos importancia a la escueta exactitud que al encanto. Porque la verdad es que *Las mañanas en México* es un librito lleno de encanto y también muy instructivo. Es de lo mejor de la producción de D. H. Lawrence.

ELIOT G. FAY,
Emory University, Georgia.

BIBLIOGRAFIA

1 Lawrence, Frieda, *Not I But the Wind.* New York, The Viking Press, 1934, pp. 147-148.

2 Lawrence, David Herbert, *Letters,* ed. by Aldous Huxley. New York, The Viking Press, 1932, pp. 627-628.

3 *Ibid.*, p. 629.

4 *Ibid.*, pp. 629-630.

5 *Ibid.*, p. 630.

6 Brett, Dorothy, *Lawrence and Brett.* Philadelphia, J. B. Lippincott Co., 1933, pp. 170-171.

7 Lawrence, Frieda, *op. cit.*, p. 148.

8 Lawrence, D. H., *op. cit.*, p. 633.

9 Lawrence, Frieda, *op. cit.*, p. 149.

10 Brett, Dorothy, *op. cit.*, pp. 636-637.

11 Lawrence, D. H., *op. cit.*, pp. 636-637.

12 *Ibid.*, p. 637.

13 Lawrence, Frieda, *op. cit.*, p. 149.

14 *Loc. cit.*

15 Lawrence, Frieda, *op. cit.*, pp. 150-151.

16 Lawrence, D. H., *op. cit.*, p. 638.

17 *Loc. cit.*

18 Lawrence, D. H., *Mornings in Mexico.* London, Martin Secker, 1927.

El cuento hispanoamericano

El origen del cuento de la América Hispana hay que buscarlo en la época colonial, y casi sin excepción, se deriva en su estado inicial, de los cuentos españoles de los siglos XVI al XVIII, pues la literatura hispanoamericana es una expresión y reflejo de la española.

Es, sin embargo, en el siglo XIX cuando el cuento se desarrolla y adquiere algunos caracteres propios. El desarrollo intelectual de nuestros países está aunado con el histórico. Dividida la América en naciones a principios del siglo XIX cada Estado dió origen a una literatura propia, con escritores de carácter típico del país. Este desarrollo independiente, sin embargo, es lento aunque certero, pues a mitad del siglo este regionalismo americano todavía no se había precisado con marcado acento. En los Andes y en México la labor intelectual adquiere mayor independencia, con tendencia autóctona. El choque de los incas y de los aztecas con el blanco, la conquista y las subsiguientes guerras, el cambio de la colonia a Estados independientes forman un conjunto de relaciones, pacíficas unas, violentas otras, que ofrecen al buen observador fuentes fabulosas para su arte literario.

En su principio era preciso estudiar el cuento en conjunto, sin intentos de personalidad diferencial, pues apenas se encontraban. Las fuentes literarias habían sido las mismas en México como en el Perú. México es, quizá, la primera colonia hispana en desarrollar características literarias propias. A medida que el desarrollo étnico, cultural y político ha ido modulando a cada distrito en forma especial, el cuento y la naración han ido tomando caracteres peculiares. Este conjunto de marcadas tendencias, sin embargo, ha creado una literatura genuinamente americana, tanto en el fondo como

en la forma. Esa literatura ha sido original en la poesía, la historia, y en tratados de política y estudios sociales. El cuento como tal, como género literario equiparable a otros géneros, ha sido reconocido sólo en nuestros tiempos. Para ser más precisos, aparece el cuento literario en la segunda mitad del siglo XIX y ha llegado en la actualidad a un estado casi perfecto. Es el cuento donde se han registrado los rasgos literarios más sobresalientes, pues es género que se presta para mayor modalidades literarias, como son descripción de tipos, costumbres, diálogo, paisaje, etc. Una colección de cuentos de un país es el más exacto barómetro para conocer a sus habitantes. En los cuentos está retratado todo un pueblo, con todas sus contradicciones, con su profundo dolor, con su innata belleza y su magnificencia, con su energía, con su fe en el pasado y en el futuro, con su esperanza, con su odio, amor y ternura.

Se podría decir, en general, que el cuento hispanoamericano moderno data de los tiempo de Ricardo Palma, allá por 1863 cuando empezó su serie de *Tradiciones peruanas*. La guerra de 1898 crea una conciencia americanista entre los escritores hispanoamericanos. Hay abandono de lo castellano y aun francés, y se nota una preocupación por lo nativo, lo autóctono, la pampa, los llanos, el indio, lo propio. Se buscan la historia, la tierra, como temas centrales.

Muchos son los escritores que escriben cuentos, pero muy pocos los que se han dedicado asiduamente a este género literario. La mayor parte de los cuentistas de la América Hispana lo son de ocasión y escriben sus obras al margen de otras ocupaciones más remunerativas. No es nuestro intento presentar aquí a todos los cuentistas ni hacer un índice, sino reseñar brevemente aquellos que más sobresalen en su respectivo país. Hemos preferido estudiar este género empezando por el norte hasta llegar a la región austral del continente.

Cuba y Puerto Rico aportan en el cuento hispanoamericano temas negroides, que dan a la narración características exóticas y acción y violencia no encontradas en otras partes de América. El cuento cubano no difiere en su origen del cuento de los demás países de habla castellana. A pesar de los esfuerzos de algunos escritores cubanos de mediados del siglo XIX, tales como la Avellaneda, Ramón de Palma, Esteban Borrero Echeverría, Anselmo Suárez y Romero, y otros, el cuento en Cuba no alcanza suficiente desarrollo hasta

después de la independencia de la isla. Después de la guerra mundial de 1914 se intensifica el cultivo del cuento en Cuba. Seguramente el más conocido de los primeros cuentistas modernos de Cuba es José Martí. En su revista *La edad de oro* publicó cuentos originales o traducidos, dedicados en su mayoría a los niños. Suyos son *Bebé y el señor don Pomposo*, y *Nené travieso*, tal vez los más conocidos. Martí extiende en estos cuentos su espíritu juguetón y didáctico. Jesús Castellanos fué excelente pintor de la vida rural y de La Habana. Ejerció múltiples profesiones y publicó sus cuentos en revistas y periódicos. Merecen citarse *De tierra adentro, novelitas cubanas*, y otra colección de cuentos: *Naranjos en flor.*

El cuento contemporáneo cubano está representado, sin embargo, por Alfonso Hernández Catá. Fué enemigo de Machado, lo que le inspiró un volumen de cuentos dramáticos titulado *Un cementerio en las Antillas*, entre los que sobresale *Al pagaré.* Aunque cubano también está identificado con España, pues no sólo residió la mayor parte de su vida en la madre patria, sino que publicó allá casi toda su obra. Encontramos en los cuentos de Hernández Catá temas de carácter más universales, más cosmopolitas que en otros cuentistas cubanos. Su estilo y lenguaje muestran verdadera maestría en este género literario. Sus libros de ficción revelan a un psicólogo profundo, maestro de la palabra. Es el cuentista cubano de más relieve, pues cultivó este género con asiduidad y fortuna. En el cuento de Hernández Catá se nota cierta inquietud, sufrimiento, angustia. Bastaría recordar *El testigo* para justificar estas y otras cualidades. Entre sus libros de cuentos hay que recordar *Cuentos pasionales, Sus mejores cuentos, Los frutos ácidos, Piedras preciosas, La casa de fieras*, y otros.

Según autoridades competentes allá por 1925 el cuento cubano abandona sus líneas españolas y poco a poco va adquiriendo personalidad propia. Ahora los cuentistas trasladan al papel escenas cubanas del campo y de la ciudad. La ancha senda de lo nativo penetra con violencia y todo nuevo cuento aparece impregnado de costumbrismo cubano, de negroide, de lo social. Ahora el detalle o la circunstancia cubana toma vuelo. Los *Relatos de Marcos Antilla* de Luis Felipe Rodríguez son una colección de cuentos sobre el campesino cubano y tratan de la explotación del peón, víctima del rico hacendado. A Enrique Serpa le atraen los cuentos marítimos de su

país. A Pablo de la Torriente Bau la vida deportiva. Carlos Montenegro tal vez sea mejor conocido fuera de Cuba. Es escritor autobiográfico y cultivador del cuento social. Reveló su talento literario durante su reclusión en la cárcel. Sus cuentos reflejan su experiencia amarga y dolorosa. Es, sin embargo, cuentista de recia personalidad, como lo ha calificado un crítico. Entre sus libros de cuentos de más mérito son *Dos barcos, Los héroes, El renuevo.* Conocidísimos son sus cuentos *El discípulo, La ráfaga* y *La escopeta,* entre otros. Sus cuentos de la Manigua, tan llenos de vida y colorido, forman parte de *Los héroes.* También merece citarse a Martín Arrilaga, que posee un estilo fuerte, manifestado en un solo volumen que se conoce: *Cachumbambe,* colección de cuentos escritos con arte y gracia y entre los que descuella *Jugar con fuego.* Luis Rodríguez-Embil, del servicio consular, ha viajado extensamente y también ha cultivado la novela y el cuento, dispersado éste en revistas y periódicos. Rubén Martínez Villena posee verdadera penetración psicológica, agudas observaciones, rasgos de intensa sensibilidad, como se observa en sus cuentos *Un nombre, El automóvil,* etc.

Uno de los mejores cuentistas de la isla de Puerto Rico es Cayetano Coll y Toste. Evoca el pasado imperial de España en la isla. Posee gracioso estilo. Su obra total consiste en cuentos y leyendas del pasado colonial y está contenida en *Tradiciones y leyendas portorriqueñas.* Coll y Toste es el Ricardo Palma de Puerto Rico. Murió en España en 1930. A. Gallardo Martell es el primer cuentista portorriqueño de las nuevas generaciones de la isla. La obra que le ha dado fama en América y España es *Cuentos absurdos,* publicada póstumamente (1931).

En la República de Santo Domingo el cuento también es de recientes tiempos. Juan Bosch ha publicado sus cuentos en periódicos de La Habana, Bogotá, San José de Costa Rica, Santo Domingo y otras ciudades. Le interesan el problema de la tierra, la gente del campo y las pasiones en que luchan sus personajes. Fabio Fiallo fué precursor del modernismo en Santo Domingo. Escribió poco pero fué bueno lo que publicó. Sus novelas y cuentos son comparables a otros de cualquier país. Es cuentista delicado, algo a lo francés, pero sin malicia; discreto y lejano becqueriano. Constituyen sus temas favoritos las mujeres y el amor, como vemos en *Cuentos frágiles,* y *Cuentos galanes.* Tulio M. Cestero es escritor de ele-

vado estilo. Es bien conocido fuera de Santo Domingo, como Fabio Fiallo. Sus dos mejores escritos son *Ciudad romántica* y *Sangre solar*.

El cuento mexicano es seguramente el más rico de la América Hispana. Es abundante, original y con características propias. Tiene orígenes más remotos que en otros países hispánicos por ser México uno de los dos virreinatos originales donde hubo más oportunidad del cultivo de las letras. En el siglo XIX México cuenta con un buen número de escritores de este género literario, pero no todos conocidos como cuentistas propiamente dichos. Así pues, entre otras actividades literarias, escribieron cuentos Manuel Payno, Rodríguez Galván, Ignacio Altamirano y otros de menor nombradía. Los iniciadores del cuento en México son, sin embargo, José María Roa Bárcena y Vicente Riva Palacio. En manos de estos escritores da el cuento un avance muy notable hasta que a fines del siglo ya encontramos un género casi desarrollado por completo, cosa que no se puede decir de la novela. De Roa Bárcena son bien conocidos *Lanchitas*, *El rey y el bufón*, y *Una docena de sillas para igualar*. Sus *Cuentos originales* son de lo mejor que se ha escrito en el género en México, dice un crítico mexicano. Juan Valera declara que como cuentista el ingenio, el talento y la habilidad para narrar están realzados por la naturalidad del estilo y por la gracia y el primor de un lenguaje castizo y puro. Vicente Riva Palacio, activo militar que luchó en las fuerzas de Juárez, escribió historia, crítica, poesía, novela, periodismo y cuentos. Es más conocido como cuentista por sus *Cuentos del general*.

Los cuentistas mexicanos de las nuevas generaciones datan del año 1910, fecha memorable en la historia de México y que marca de una manera inconfundible la línea divisoria de la generación del siglo XIX y la contemporánea. Pero tanto los cuentistas anteriores a 1910, como los del nuevo México, todos han bebido del mismo manantial: en la agonía de un pueblo siempre en lucha pero con la fe y la esperanza del que ve el faro de salvación a corta distancia. Estos afanes del pueblo mexicano dan al cuento una tendencia realista. José López-Portillo y Rafael Delgado, dos buenos novelistas, introducen en el cuento mexicano personalidad propia, que convierten sus relatos en verdaderos cuentos. López-Portillo, oriundo de Jalisco, pinta en novelas y cuentos el alma de su patria chica. Ensaya la narración corta antes de emprender la novela. Posee frescura

de estilo, corrección de forma, y sus obras están llenas de vida. Sus obras menores son *Seis leyendas, Novelas cortas, Historias, historietas y cuentecillos.* Entre sus más conocidos cuentos merecen citarse *Ramo de Olivo, Reloj sin dueño, La horma de un zapato,* y el mejor de todos: *El billete de lotería.* Rafael Delgado goza de reputación como novelista, poeta y autor dramático. Su novela más famosa es *La Calandria.* La mayoría de sus cuentos son una pintura complaciente del ambiente de la costa veracruzana. Sigue la tradición realista de Pereda. *Cuentos y notas* es su mejor colección de cuentos, y *El desertor* seguramente el mejor de ellos. Manuel Gutiérrez Nájera no sólo fué poeta sino cuentista excelente. Con Rubén Darío da nuevas emociones al cuento. Su cuento *Historia de un peso falso* es obra maestra en sí. Sus *Cuentos frágiles* y *Cuentos color de humo,* son ejemplos de cuentos dolorosos y escépticos. Angel de Campo (Micrós) pinta en sus *Cuentos,* con verdadero amor, la vida de la clase media y baja de México, con todo su dolor y miseria. Amado Nervo es cuentista lírico y modernista que busca la expresión individual, como es evidente en *Una esperanza,* tal vez su mejor cuento. Los *Cuentos románticos* de Justo Sierra constituyen un dato importante en la evolución de las letras mexicanas. Son obras de su juventud, relatos novelescos publicados en revistas y periódicos, que el propio autor llama "poemillas en prosa impregnados de lirismo sentimental y delirante." Cayetano Rodríguez Beltrán, de Veracruz como Delgado, fué discípulo directo de éste. Hizo placas fotográficas de tipos y escenas de su región natal. Se dió a conocer con *Una docena de cuentos, Cuentos costeños, Cuentos y tipos callejeros. Abigeo* es uno de sus mejores cuentos. El poeta y crítico Luis G. Urbina también escribió cuentos que los reunió en *Cuentos vividos y crónicas soñadas,* escritos en prosa atildada, flexible, rica en matices, pródiga en imágenes.

La nueva generación de cuentistas mexicanos es numerosa y prolífica. Su afán general es buscar un ideal de raza, y en esta tarea tan enaltecedora es digno de mención Francisco Monterde, el infatigable literato y profesor que revela un gran conocimiento del ambiente, en sus famosos cuentos *La moneda de oro, El forastero,* y otros. También ha escrito simpáticos cuentos de hadas. Gregorio López y Fuentes, conocido más por novelista, se interesa por el indio oprimido por el blanco y sus artimañas para esclavizarlo;

casi siempre llevan sus cuentos un fin moral. Además de su famosa novela *El indio*, en el género del cuento ha escrito *Cuentos campesinos de México*, entre los que sobresalen *Una carta a Dios*, *Justicia*, *La sabiduría*, *La inconformidad*, y otros, todos escritos en un lenguaje popular y directo. También el novelista doctor Mariano Azuela escribe cuentos en los que le preocupan no sólo la revolución sino el trabajador, la clase trabajadora. Martín Luis Guzmán, también ha hecho lo mismo que Azuela. El Dr. Atl (Gerardo Murillo) se interesa por la aventura y el misterio, sobre todo entre los indios, como se nota en *Cuentos de todos colores*. *El hombre y la perla* es su cuento más popular. Ermilo Abreu Gómez es más bien escritor del folklore literario en sus *Cuentos de Juan Pirulero*, en los que este personaje representa el protector del pobre; *Tres nuevos cuentos de Juan Pirulero*. Dos de sus más conocidos son *Así era entonces* y *Pescadores*. También hay que mencionar en esta rápida reseña a Jorge Ferretis, interesado en reformas sociales, según vemos en *Hombres en tempestad*. Rafael Muñoz escribe sobre la revolución mexicana en *Servicio de patrulla*, *El hombre malo*, *El buen bebedor*. Jesús Millán se concreta a la descripción de luchas y conflictos, muertes, heroísmo en las campañas militares en que el autor tomó parte. Esto se ve en *La carta de un prisionero*, *El traidor*, etc. Celestino Herrera Frimont también se preocupa por la revolución, como Millán. Casi siempre relata el heroísmo y peripecias del soldado. Entre sus más conocidos cuentos pueden citarse *El fusilado* y *La gaucha*. Antonio Acevedo Escobedo, escritor realista, en tono de conversación relata, en el local de un café *Un alma de Dios*. Pero *Memorias del 595* es uno de sus mejores cuentos, chispeante y gracioso, de una locomotora rota e inservible, que recuerda su activa vida en tiempos pasados. Gilberto F. Aguilar publicó *Diez cuentos*, en los que trata de la gente humilde. *El papelero* versa sobre un muchacho de padre desconocido que cae de un tranvía al querer subir para vender periódicos; muere en el hospital con un retrato de su madre en la mano. César Garizurieta es seguramente el cuentista contemporáneo de mejor humor y de un sentido de humor libre de ironía o sarcasmo, como es patente en *Un agujero en el zapato* y en *El apóstol del ocio de su albedrío* de su colección titulada *El diablo, el cura y otros engaños*. Francisco Rojas González escribe de todo aquello que ofrezca tema para sus cuentos. Es tal vez el cuen-

tista más popular en la actualidad. *Cuentos de ayer y de hoy* aparecieron en revistas y periódicos. *El pajareador* es su cuento más conocido. Rojas González, por su vasto panorama de la vida mexicana en su obra, presenta al verdadero pueblo mexicano, como ha dicho uno de sus críticos. Y a propósito de críticos, no hay que olvidar a Julio Jiménez Rueda, bien conocido crítico literario, pero que también ha hecho teatro, novela y cuento. Su primer libro fué, en efecto, *Cuentos y diálogos*. Su fuerte es, sin embargo, el drama. El educador José Vasconcelos escribe cuentos de imaginación y con elementos sobrenaturales (*El fusilado*), y Alfonso Reyes, cuentos personales, como lo hace en *La primera confesión*, precioso relato de su primera confesión.

En México, así como en Argentina, se está desarrollando rápidamente el cuento policíaco, en gran parte por la influencia que las traducciones detectivescas han tenido en esas dos repúblicas. En México, Rafael Bernal es uno de los mejores cultivadores del género. *Un muerto en la tumba* y *Tres novelas policíacas* le colocan entre los mejores Conan Doyles hispanoamericanos.

En la América Central la República de Guatemala inspira narraciones de tema maya e indígena, mientras que en las demás regiones de Centro América las costumbres y el paisaje sirven de fondo al cuento de esta parte del continente. El guatemalteco Máximo Soto Hall es escritor multiforme, político, crítico, cuentista, imitador de Heine y Bécquer. Ha publicado *Dibujos y bronces*, libro de cuentos y semblanzas. Carlos Wyld Ospina, poeta de reconocida reputación, es además ensayista de sociología y cuentista. *La tierra de las nahuyacas* le ha destacado como cuentista, sobre todo con relatos como *La mala hembra*, *El manuscrito de Fernán Avelino*. Francisco Barnoya Gálvez también se interesa en problemas del indígena en *Han de estar y estarán*, colección de tradiciones y leyendas guatemaltecas. *La mariposa negra* es uno de sus mejores cuentos. Rafael Arévalo Martínez, conocido autor de *El hombre que parecía un caballo*, también se ha acreditado como cuentista, sobre todo en su colección *El señor Monitot*, en cuyos cuentos sobresalen el sufrimiento y el dolor de los indígenas. Flavio Herrera posee una fuerza extraordinaria de expresión en sus cuentos. Le encantan las imágenes y la metáfora y su estilo es brillante y poemático. *La lente opaca* es su mejor colección. Miguel Angel Asturias, autor de *Leyendas de Guatemala*,

describe una América Central creyente, pintoresca, folklórica y tradicional. Ha sido traducida esta obra al francés. *El hermano Pedro* es un breve cuento de dicho libro.

La diminuta república de El Salvador también tiene sus buenos representantes en el cuento. Salvador Salazar Arrué, que firma "Salarrué" está interesado en las costumbres de la clase media salvadoreña, como lo manifiesta en *Cuentos de barro*, llenos de color local. *La brasa* y *La brusquita*, *Bajo la luna*, *La petaca*, y algún otro, son conocidos por su sabor a la manigua centroamericana. José María Peralta es militar y escritor costumbrista de buena estirpe. Sus cuentos están repletos de humor y gracia. Sus mejores colecciones son *Brochazos* y *La muerte de la tórtola*. Arturo Ambrogi publicó mucho en periódicos, que recogió en *Libro del trópico*, colección de cuentos. Eugenia de Valcácer recibió en 1941 el primer premio en el Gran Concurso Literario de San Salvador, entre 59 concursantes, con el cuento *La botija*.

En Honduras merecen citarse a Arturo Mejía Nieto, cuyos relatos han aportado un caudal al folklore americano. En su colección *El solterón* sobresale el hermoso cuento *La culebra*. Froilán Turcios, político y diplomático, ha escrito en revistas y periódicos. Su mejor cuento es *El vampiro* y su mejor libro es *Cuentos del amor y de la muerte*. Marcos Carias Reyes, también político y diplomático, se ha hecho notable con sus varios volúmenes de cuentos: *Cuentos de lobos*, *Cuentos de perros*, *Cuentos de gatos*. Y por último, Arturo Martínez Galvido ha cultivado la novela y el cuento, pero con más éxito este último género. Murió muy joven, pero dejó prueba fecunda de su valer literario en *Desvarío*.

En Nicaragua no hay necesidad de detenernos con Rubén Darío, poeta de América, pero también cultivador del cuento (*La muerte de la emperatriz de la China*, etc.) Su obra es conocida de todos. Santiago Argüello es un distinguido escritor que ocupó importantes cargos en su país, viajó extensamente y escribió obras de variado género. Una de sus colecciones de cuentos es *El libro de los apólogos*.

En Costa Rica hay varios nombres que sobresalen como cuentistas. Manuel González Zeledón, que usa el seudónimo de "Mogón" es cuentista de gran vivacidad. Publicó sus cuentos en periódicos de su patria, estableciendo reputación con *La propia*, uno de sus mejores cuentos. María Isabel Carvajal, que se firma "Carmen

Lira" se distingue por sus cuentos sencillos, en los que reluce la espontaneidad, gracia y frescura. Son conocidos sus *Cuentos de la tía Panchita*. Y finalmente merece mencionarse a Ricardo Fernández Guardia quien evoca las grandezas del pasado colonial de su patria en sus bien conocidos *Cuentos ticos* y *Crónicas coloniales*, llenos de colorido y sobriedad, y de estilo sencillo y pulcro.

Llegando a Colombia en nuestro recorrido al apuntar esta breve reseña del cuento hispanoamericano, vemos que en el país de Magdalena el cuentista está más preocupado por lo estético que por lo autóctono. Parece ser que Colombia está absorbida por la poesía, la historia y la crítica, géneros que atarean a sus mejores intelectuales, como ha declarado Luis Alberto Sánchez. El antioqueño Jesús del Corral, de fácil y graciosa palabra, ocupa un puesto envidiable como cuentista de las costumbres de su patria chica. Célebres son sus relatos *Que pase el aserrador, El huracán de Enciso, El ingeniero de Lieja*, y otros. También antioqueño, Efe Gómez ocupa un lugar elevado entre los escritores de su región por sus cuentos y novelas cortas. Es original, posee brío, nervio potente y masculinidad en el estilo, según un crítico colombiano. Entre sus famosos cuentos figuran *El paisano Alvarez Gaviria, Un padre de la patria, Guayabo negro*. Tomás Carrasquilla se dió a conocer en Medellín, su pueblo natal, mediante bellos cuentos regionales. Inventó el personaje Simón el Mago, que le hizo adquirir fama en todo el país, y más tarde en toda la América. Escribió varias novelas de reconocido mérito. Como cuentista son famosos sus *Cuentos de tejas arriba*. Max Grillo, natural de Manizales, es ante todo poeta de la naturaleza. Sin embargo, ha escrito páginas descriptivas en prosa de gran fuerza y relieve de estilo, como *Alma dispersa*, colección de cuentos y ensayos. José María Vargas Vila es bien conocido en el extranjero. Fué prolífico, multiforme; su obra es sin embargo, sonora, colorida, deslumbradora. *Mis mejores cuentos* le colocan entre los mejores cuentistas. La esposa del literato José María Samper, Soledad Acosta de Samper, fué cuentista a lo Fernán Caballero. Escogió los temas históricos, los recuerdos de familia y las costumbres de Colombia para temas de sus obras. *Luz y sombra* es una colección de cuentos de este tipo. Un dentista de profesión, Eduardo Aria Suárez, que se firma "Constantino Pla" ha adquirido nombradía como uno de los más felices cultivadores del cuento en Colombia.

Ha publicado sus mejores cuentos en periódicos y revistas. Sabe describir con precisión y vivacidad, y posee gran dominio del diálogo y aguda penetración psicológica. En sus *Cuentos espirituales* hace gala de una agradable y aguda penetración del ser humano. Su cuento *Los pijamas* le ha hecho famoso, aunque *Se vende un canario* y *Envejecer* no le van en zaga. Abel López Gómez ha publicado varios tomos de cuentos, entre los que sobresalen *Por las calles de la tierra, El fugitivo* y *El hombre, la mujer y la noche.* Luis Tablanca es un artista de la narración en prosa castiza y flexible. Sus cuentos están llenos de paisajes y colorido, como se muestra en *Cuentos sencillos* y *Cuentos fugaces.*

Por razones geográficas, al cuentista de la república de Venezuela le preocupan los llaneros y la vida libre y montaraz que llevan en las sabanas. Los escritores románticos y los neoclásicos venezolanos habían escrito narraciones e imitaciones de leyendas francesas, pero una fecha más precisa sería allá por 1896 cuando empieza el cuento en Venezuela. En la actualidad el cuento se ha desarrollado inesperadamente. Luis Urbaneja Achelpol es, de todo rigor, el primer cuentista venezolano. En 1896 aparecieron sus primeros cuentos en la revista *El cojo ilustrado,* los que reflejan escenas de costumbres del país, con voces y color locales. Los cuentos de Urbaneja tratan de la existencia criolla, sin alegría pero sin amargura. Sus cuentos son de lo más fresco y vivo de la literatura venezolana. También de la misma fecha que los cuentos de Urbaneja son *Confidencias y Psiquis* de Manuel Díaz Rodríguez, cuentista modernista de gusto francés. Otro de sus libros de cuentos es *Cuentos de color.* Más conocido fuera de Venezuela es Rufino Blanco-Fombona, hombre culto, aventurero y andariego, que se distinguió como crítico, novelista y poeta más que como cuentista. Sin embargo, ¿qué hispanohablante no ha leído *El Catire,* uno de los mejores cuentos de Hispano América? Sus cuentos son rápidos y dramáticos, estampas de violencia, como ha dicho Uslar Pietri. Las colecciones más importantes de Blanco-Fombona son *Cuentos de poeta, Más allá de los horizontes* y *Cuentos americanos.* El muy querido literato, fallecido en 1949, Pedro Emilio Coll, hombre culto que ejerció gran influencia en la literatura venezolana, no escribió mucho, pero su obra es de acendrada calidad. *El diente roto,* breve joya antológica, relato de un hombre que se vuelve célebre sólo porque se calla,

para ocultar una mella en un diente, le ha hecho famosísimo en toda la América Hispana. *Palabras* es una colección de cuentos, mientras que *Las divinas personas* son relatos. Sus ensayos y cuentos más conocidos están en dos tomos *El castillo de Elsinor* y *La escondida senda*. Más conocido fuera de Venezuela en tiempos actuales es Rómulo Gallegos, cuentista y novelista de gran renombre y ex presidente de Venezuela. *Los aventureros* es una colección de cuentos aparecidos en revistas y periódicos, entre los que se incluye, además del que le da título *El apoyo, La liberación, Sol de antaño*, etc. Jesús Enrique Lossada cultiva el cuento semi-científico, como *La máquina de la felicidad*; y el conocido novelista y cuentista Arturo Uslar Pietri se ha dado a conocer con *Las lanzas coloradas*, pero tal vez sea superior en sus cuentos. Su mejor libro en este género es *Barrabás y otros relatos*, muchos de los cuales habían aparecido en publicaciones periódicas.

Algunos jóvenes cuentistas venezolanos que merecen citarse de pasada son Leoncio Martínez, que escribe con el seudónimo de "Leo". *Mis otros fantoches* es su obra maestra. José Rafael Pocaterra, de estilo rápido, dramático y directo, ha publicado *Cuentos grotescos*, entre los que se destacan *El chubasco, La latina, Los corremuertos* y otros. Y no terminaremos esta sección dedicada a Venezuela sin mencionar a Andrés Eloy Blanco, Vicente Fuentes, Pedro Sotillo, Mariano Picón Salas, Carlos Eduardo Frías, Guillermo Meneses, Ramón Díaz Suárez, Julián Padrón, Gustavo Díaz Solís y otros muchos que es imposible citar.

En Ecuador el cuento de *Los tres cuervos*, de José Antonio Campos, es conocido hasta de los niños de corta edad. Es este cuento una obra acaba de las más graciosas de la literatura hispánica. Trata de una serie de transmisiones orales, dadas de una persona a otra, con motivo de la enfermedad de un soldado y los tres cuervos que dizque un enfermo soldado ha vomitado, resultan ser mera referencia al color negro, negro como el ala de un cuervo. ¿Qué otro cuento hispanoamericano muestra la innata tendencia andaluza e hispanoamericana de la exageración? Campos ha escrito otros graciosos relatos de costumbres de su país, publicados en revistas y periódicos, y reunidos en *Cintas alegres, Rayos católicos y fuegos fatuos*, y otras colecciones. Juan León Mera, el célebre autor de *Cumandá*, también fué el autor del himno nacional del Ecuador.

Escribió poesía, leyendas, crítica e historia. Antes de publicar su famosa novela se dió a conocer con novelitas como *Entre dos tías y un tío, Porque soy cristiano* y otros relatos coleccionados mucho después de su publicación. *La desgracia del indio Pedro* es uno de sus mejores cuentos. José de la Cuadra, también ecuatoriano, cultivó el cuento y la novela en cuyos géneros recogió los aspectos costumbrísticos de los montuvios ecuatorianos. Escribió cuentos largos y novelas cortas, que le han hecho famoso en toda la América Española. Son obras de este género *Cuentos de alta mar, La vuelta de la locura, Cuentos de las islas de los Galápagos, El amor que dormía, Horno,* y otros libros. Es de la Cuadra escritor patético, rebelde al medio social; todos sus relatos están llenos de realismo, emoción y arte. Enrique Gil Gilbert recibió segundo premio en Nueva York por su novela *Nuestro pan.* Sus libros de cuentos *Los que se van* y *Yunga* ponen de manifiesto vigor en los relatos, colorido y verdadera realidad. José Gallego Lara colaboró con el anterior en *Los que se van,* pero quien a su vez ha escrito por separado cuentos de mérito. Demetrio Aguilera Malta cultivó el cuento un tanto, pero es más bien novelista y dramaturgo.

En los países indianistas, como el Perú, Bolivia y México, donde predomina el elemento indígena, los cuentistas, naturalmente, escriben sobre todo del indio y sus problemas, poniéndonos de manifiesto en vivos colores, sus vestimentas, sus costumbres, su relación precaria con el blanco, sus creencias e interesantes aspectos culturales y sociales. En el Perú las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma sirven de modelo para el cuento moderno no sólo en esa región sino en otras lejanas partes del continente. Es verdad que los relatos de Palma tienen un fondo histórico o semi-histórico, lo que dificulta su clasificación como cuentos; pero por su gracejo y elaboración, fantasía, vida auténtica y casticismo, poseen esas "tradiciones" un valor artístico, ya que han sido reconocidos como los mejores cuentos hispanoamericanos del siglo XIX. Principió Palma a recoger sus famosas tradiciones desde 1863. Palma, por su temperamento y carácter, encontró en las tradiciones orales y escritas del Perú una mina inagotable de material que coincidía con su espíritu y que le inspiró arriba de diez tomos. Lo notable de la obra de Palma es que no sintió ni pudo sentir al indio, por el simple hecho de que la preocupación por el indio viene más tarde. Palma buscó motivos que podía

sentir e interpretar. Buscó lo curioso, lo gracioso y lo pintoresco en el pasado del Perú, aunque a veces tocaba lo heroico. Y entre sus hermosos relatos ¿quién no ha gozado de los encantos de *La camisa de Margarita, Muertos en vida, La cajetilla de cigarros, El alacrán de fray Gómez*, y otros.

El peruano Manuel Beingolea está considerado como el mejor cuentista de su generación. No es romántico, pero sí un sentimental que disfraza su queja haciendo alardes de ironía. Entre sus mejores cuentos están *Mi corbata* y *Levitación*. Su mejor colección es *Cuentos pretéritos*. Clemente Palma, en vez de seguir a su distinguido padre, le vemos ambular por el extranjero en *Cuentos malévolos*, que han dejado huella en el Perú. El libro de cuentos *El caballero Carmelo* de Abraham Valdelomar está considerado como una colección de cuentos perfectos. Los de temas incaicos fueron reunidos póstumamente bajo el título de *Los hijos del sol*. Es Valdelomar el más grande cuentista peruano después de Palma, y según algunos el precursor de la nueva literatura peruana. Reivindicó lo criollo, camino en que le siguieron otros paisanos suyos. Ventura García Calderón, aunque muy francés, ha escrito desde París cuentos de sabor y colorido superiores de asuntos del Perú, como es el conocidísimo *El alfiler*. Se inició en cuentos incaicos con *La venganza del cóndor*, tema que continuó en *Le sang plus vite, Couleur du sang*, y otros. Posee García Calderón un don de estilo y una gracia para el relato nada común. Enrique López Albujar es buen conocedor del problema del indio y de la serranía, pues es oriundo de ésta. Su afecto por el indio se evidencia en *Cuentos andinos*. Otras colecciones suyas son: *De mi casona, Los caballeros del delito, Nuevos cuentos andinos*. En estos cuentos habla del sufrimiento, miseria, horror y crueldad en que viven sus personajes. Ciro Alegría, José Díez Canseco y María Wiesse también se preocupan por el indio. Alegría es ante todo novelista, pero ha escrito cuentos de estilo fácil y elegante. A Díez Canseco le atrae la nota mulata y zamba (*Jujuna*), mientras que Wiesse busca la ironía en el indio, como lo hace en *Quipus*. Carolina Denegri, sin embargo, busca la ternura en el indio, lo mismo que quiere hacer José María Aguedas, joven cuentista que también trata del hombre de la sierra, como se ve en *Agua*, su primer libro de cuentos que promete mucho. Felipe Sassone, de origen italiano, novelista de tipo erótico, ha cultivado también el cuento en *Pizarro*

en la Isla del Gallo, una de sus mejores narraciones. Alberto Guillén publicó poco antes de morir en 1936 *Leyenda patria*, entre cuyos cuentos se destaca *El sueño del tejedor*. Otros cuentistas de actualidad reciente son Lizandro Luna, Manuel Tamayo, Arturo Jiménez Barja, Fernando Romero, Armando Bazán, Adalberto Vasallanar, etc.

El cuento de Bolivia aparece con la nueva generación de jóvenes escritores, allá por los años 1914 y 1915. Ese grupo de jóvenes inyectó una nueva fuerza en la literatura del país. Tras esta generación llegó otra años más tarde, trayendo renovador impulso y una misión más precisa de las cosas nacionales. Rosendo Villalobos pertenece al grupo renovador. Peca de mucha influencia francesa y representa la narración del altiplano. De su libro *Pedazos de papel* sobresale *Sor Natalia*. Ricardo Jaimes Freyre es excelente cuentista que publicó buen número de sus cuentos en revistas y periódicos. Fué el primer representante del movimiento modernista de Bolivia. Uno de sus mejores cuentos es *Justicia india*, publicado en *La Gaceta de Bolivia*. Augusto Céspedes se ve absorbido con la guerra del Chaco, durante la cual compuso *Sangre de mestizos*, una novela vertebrada en crónicas de intenso dramatismo. El relato intitulado *El pozo*, es un estudio psicológico y fisiológico de la sed tremenda del Chaco. *La coronela*, *La paraguaya*, y otros son episodios vivientes y enérgicos. Juan Francisco Bedregal, poeta, crítico y cuentista, ama el campo y la naturaleza. En su libro *Figuras animadas* se encuentra *Don Quijote en la ciudad de la Paz*, cuento de gran ingenio. Abel Alarcón se ha destacado por completo en las letras de su patria. Ha traducido obras extranjeras y ha hecho crítica. Sus colecciones de cuentos son *De mi tierra y de mi alma*, *Cuentos del alto Perú*, de los que hay que recordar *La cogida* y *Los dos jinetes*. También interesado en el indio es Alcides Arguedas, político y diplomático que ha logrado describir de manera vigorosa las costumbres y la resignación del indio de Bolivia. *Venganza aymara* es un buen ejemplo de su estilo.

Los cuentos de Chile están llenos de salitre y mezclados con sangre araucana. Los campos es el escenario favorito de los cuentistas chilenos. El suburbio, la clase media, la vida rústica, con todos sus problemas sociales y pasionales dan ocasión a dramitas de la clase aburguesada. Sólo por excepción pintan los cuentistas chilenos otra clase de gente. La existencia marítima también sirve de

fondo a algunos cuentos. A pesar de la expresión propiamente chilena, se ven, de vez en cuando, corrientes extranjeras en el cuento chileno, fenómeno desnatural en un país tan aislado como Chile. Se podría declarar, sin grave exposición a error, que el primer cuentista chileno, por lo menos el precursor del cuento, fué José Victorino Lastarria. Este escritor aclimató en Chile, en 1843, este género literario al escribir *El mendigo*. Los cuentos de Lastarria revelan influencia castellana, aunque sus sentimientos e ideas son los de la época, es decir, románticos. Coleccionó sus cuentos en *Antaño y ogaño*, subtitulados *Novelas y cuentos de la vida hispanoamericana*, editados en 1885.

Joaquín Díaz Garcés escribió en muchas revistas, empleando el pseudónimo "Angel Pino", con el cual suscribió todos sus cuentos y muchos artículos humanísticos. *Páginas chilenas* es una colección de los mejores y genuinamente chilenos, y *Juan Neira* es uno de sus mejores cuentos. Emilio Rodríguez Mendoza, amigo e imitador de Darío, cultivó el cuento fantástico, en el que el héroe es ya una flor, un insecto, la brisa o el rocío, como en *Gotas de absintio*, una de sus mejores colecciones. Rafael Maluenda está preocupado principalmente con la gente humilde de su país en *Escenas de la vida campestre*. Aquí es donde aparece en todo su relieve este tipo tan chileno, el roto, es decir el gaucho chileno, protagonista de gran número de cuentos y novelas. Maluenda posee una rica imaginación creativa y pictórica. Escribe en una lengua ágil y robusta. *Venidos a menos*, es un tomo de cuentos y novelitas. Federico Gana pasó una vida bohemia en los barcos de Santiago de Chile. Se le considera como el iniciador del cuento campesino, en el que retrata la vida de esos chilenos socarrones, enredosos, patriotas, violentos y desconfiados con exquisito gusto, como lo muestra en *Días de campo, Manchas de color y otros cuentos*, entre los que sobresale *La señora*. Buen observador del carácter nacional fué Manuel J. Ortiz, quien publicó la mayor parte de sus cuentos en publicaciones periódicas. *Cartas de la aldea* es una colección de escenas inspiradas cuando el autor era maestro de escuela en un distrito rural. Aquí vemos al "guaso", tipo chileno siempre en la defensiva, pero lleno de humor, parlanchín y dicharachero. Marta Brunet se inspira en el campo, cuya realidad es para ella una emoción poemática inolvidable. Las escenas que describe, por ejemplo en *Reloj de sol*, pasan

en el campo del sur de Chile y los personajes son rústicos y labriegos, descritos en bellas páginas. También ha escrito novelas cortas. Dos de sus cuentos más populares son *Doña Santitos* y *Don Florisondo*. A Mariano Latorre le ha atraído la tierra y el campo, y está conceptuado como el más completo en la literatura descriptiva de Chile. Es quizá Latorre el que ha profundizado con más energía en la pintura del ambiente exclusivamente chileno. *Hombres y zorros* son cuentos llenos de colorido; *Cuentos de Maule* es una colección de siete relatos largos, mientras que *Chilenos del mar* se considera como su obra maestra en este género. Augusto D'Halmar ha estado en el servicio diplomático y viajado extensamente en Europa. De *La lámpara en el molino* el mejor cuento es *En provincia*, premiado en Madrid al aparecer por primera vez.

Joaquín Edwards Bello es bien conocido fuera de Chile. Es más narrador que cuentista y se ha distinguido como gran novelista. *Cuentos de todos colores*, en que está *El bandido*, uno de los mejores, es su colección más popular. La carrera literaria de Manuel Rojas comenzó con su libro de cuentos *Hombres del sur*, del cual *El colocolo* es uno de los mejores. Su segundo libro de cuentos *El delincuente* constiuye una de las mejores obras en su género de la actual literatura chilena. Bien conocido es su cuento *El cachorro*. Baldomero Lillo vivió mucho en la región de las salitreras, en el norte, donde tuvo oportunidad de estudiar las miserias y dolores de los obreros. Es uno de los mejores cuentistas sudamericanos contemporáneos. Sus tres obras más importantes son *Relatos populares*, *Sub sole* y *Sub terra*, donde pinta los sufrimientos, los amores, las angustias y las hazañas de campesinos, indios, mineros y vagabundos. Angel Custodio Espejo también ha cultivado el cuento naturalista en *Cuentos de alcoba*. Prefiere el ambiente elegante y da la impresión de intencionadas descripciones de vicio de la alta burguesía. Escritor de la vida del campo es Guillermo Labarca Hubertson, que ha publicado muy poco, una novela y *Al amor de la tierra*, cuentos naturalistas. Cuentistas más recientes que sólo mencionaremos de nombre son Osvaldo Wegmann, Juan Gómez, Leoncio Guerrero, Benjamín Subercaseaux, Carlos Acuña y Fernando Santiván. Este último está afanado por las tragedias y la amargura del campero chileno, como se manifiesta en *Palpitaciones de vida*.

En la Argentina predominan la pampa y Buenos Aires y de ahí que el cuento argentino tenga como tema central al gaucho y al porteño. El conflicto entre el porteño y el gaucho, es decir, entre la urbe y lo campesino, o entre la civilización y la barbarie, ha dado origen a múltiples cuentos en Argentina y Uruguay. El cuento rioplatense es reciente; es mucho más tardío que en los Andes y en México. Los virreinatos del Perú y México ofrecieron al literato desde más remotos tiempos temas de inspiración. La región del Río de la Plata fué, durante los siglos del coloniaje, región dedicada a la cría de animales. Y en un país así constituído, poblado por ganaderos y soldados, la cultura intelectual se desarrolló tardíamente y en una forma más lenta que en otras partes del continente. Y sin embargo, a pesar de su tardía aparición como género literario, el cuento de la Argentina y del Uruguay se ha desarrollado con vigor, gracias en gran parte a mejores medios editoriales y mayor público leyente.

Fuera del caso especial de Horacio Quiroga, que pertenece a la región literaria y lingüística rioplatense, el cuento argentino ha ido siguiendo la trayectoria y evolución de la novela. Esto se debe, seguramente, a que los mejores cuentistas argentinos son novelistas, y viceversa. Por otra parte, hay obras, como *El matadero* de Echeverría, que por su brevedad se ha clasificado como cuento. A pesar de estos antecedentes se podría precisar que el cuento se desarrolla y populariza hacia fines del siglo XIX. El escritor amenísimo y periodista sagaz, José S. Alvarez, conocido por el seudónimo de "Fray Mocho" se dió a conocer con sus descripciones de tipos populares, sus sátiras agudas contra los pecados y delitos de la política. Más que cuentos son sus narraciones trozos de realidad, escenas de la vida, costumbres y tipos de la gauchería argentina y del ambiente porteño. Diestro cuentista, publicó numerosas colaboraciones de este género en revistas y diarios. Fray Mocho es autor cómico, que publicaba sus graciosos cuadros en *Caras y Caretas*, revista por él fundada. Fué este autor un verdadero humorista, pero de un humorismo con simpatía y amor por sus caracteres. Todos sus libros han alcanzado merecido éxito: *Viaje al país de los matreros, Cuentos de Fray Mocho, Memorias de un vigilante, La caza del cóndor, En el mar austral, Salero criollo.* Arturo Cancela en *Tres relatos porteños* logra revelar un humorismo de buena cepa, maestría del

idioma y una buena técnica al ofrecernos múltiples aspectos tragicómicos de la vida de la ciudad. Elías Castelnuovo, por otra parte, ve el lado tétrico, pesimista del ambiente bonaerense, en sus *Malditos, Tinieblas, Entre los muertos, Carne de cañón* y otros libros. El cuento *Reformatorio* es seguramente el mejor de todos. Castelnuovo es un prosista social, interesado en la descomposición y desnivel social. Los cuentos de Víctor Juan Guillot poseen un tinte de influencia rusa. Sus mejores obras son *Historias sin importancia, El alma en el pozo, El vado, Terror.* Alvaro Melián Lafinur se inspira en motivos orientales para su tomo de cuentos *Las nietas de Cleopatra.* Martiniano P. Leguizamón escribió varios tomos de cuentos realistas del gaucho argentino (*Recuerdos de la tierra, Mis montañas* y *Calandria*).

Escritores más conocidos fuera de Argentina a causa de sus publicaciones amén del cuento son el novelista Benito Lynch, que hubiera logrado puesto de honor sólo con *El potrillo roano,* de su colección *De los campos porteños.* Manuel Ugarte, incansable viajero, ha estudiado la literatura francesa y española y se puede clasificar como cosmopolita. Aunque se sale con frecuencia de su propio terruño, en novelas y cuentos, ha dedicado muchos cuentos a la Argentina. Ha reunido éstos en *Cuentos de la Pampa,* de los que *El curandero* es encantador; *Cuentos argentinos*; y *Una tarde de otoño.* Manuel Rojas, trotamundos, buen conocedor de los Andes chileno-argentinos, se dió a conocer extensamente con *Hombres del sur.* Además ha publicado *Lanchas, La bahía, La ciudad de los Césares,* etc. Alberto Gerchunoff, es judío, interesado en su propia raza, como se ve en *Los gauchos judíos, Cuentos de Azar.* Este culto autor escribe con vigor, revelando potente fuerza de observación, agudeza y gran sentido de la palabra. *La lechuza* es seguramente su más conocido cuento.

Otros escritores que vienen cultivando el cuento con felicidad son Juan Carlos Dávalos, conocido por sus cuentos sobre costumbres argentinas. Pinta leyendas de su provincia en un estilo sencillo y nada afectado. Su cuento *Noche campestre* le ha hecho famoso. Justo P. Sáez (hijo), autor de cuentos y relatos camperos, posee gran conocimiento de la vida rural. Su mejor obra es *Pasto Puna* y *Baguales.* Liborio Justo, se ha dedicado a describir la vida y las

costumbres de distintas regiones del país, en *La tierra maldita*, con agudo sentido de observación y eficaces colores.

Tres escritores argentinos contemporáneos que cultivan el cuento con verdadero éxito, aunque se han dado a conocer con sus novelas son Hugo Wast (*La yegua mora*), Ricardo Güiraldes (*Cuentos de muerte y de sangre*) y Eduardo Mallea, cuyos *Cuentos para una inglesa desesperada* le colocan entre los cuentistas de primer rango. Para terminar habría que mencionar a Alberto Ghiraldo y a Héctor Pedro Blomberg, también cuentistas de nota.

El cuento del Uruguay, nuestro último país en este recorrido literario, está inspirado, casi en su totalidad, en asuntos del campo, con la inevitable presencia del gaucho y del paisano. El cuento del Uruguay no aparece en el horizonte literario hasta llegadas las postrimerías del siglo XIX, como ocurre con el argentino. Lo que se dijo sobre este género literario acerca del argentino, se aplica también al cuento uruguayo. Los cuentistas del Uruguay verdaderamente son del siglo XX, pues antes de este siglo sólo hubo poetas, críticos, novelistas y dramaturgos.

La campaña del Río de la Plata, con sus supuestos gauchos de facón y guitarra, sus peones de estancia, y chacreros, han sido presentados al lector en casi todas las formas de género literario. Y lo mismo que Buenos Aires sirve de escena al porteño, en el caso del Uruguay la capital Montevideo da vida a escenas de personajes típicos de las barriadas, o al ambiente de las playas de moda. Tal vez el primer cuentista uruguayo, y uno de los mejores cuentistas del alma de los campesinos rioplatenses, si no el mejor, sea Javier de Viana, fuerte y colorido como los antiguos gauchos que él mismo describe. Vivió en Buenos Aires largo tiempo y dejó huellas profundas en ambos lados del Plata. Le preocupa la vida y el alma íntima del gaucho; es un psicólogo con admirable facilidad de condensación. Su interpretación es sincera y real, aunque a veces su realismo produce extrañeza y cierta repugnancia. Entre sus colecciones de cuentos merecen citarse *Campo, Macahines, Yuyos, Leña seca, Cardos.*

El cuentista más popular del Uruguay, sin embargo, es, sin duda, Horacio Quiroga, cuyos cuentos son conocidos de todo hispano-leyente, incluso miles de estudiantes de español de los Estados Unidos. Quiroga y Ricardo Palma son los dos cuentistas hispano-

americanos mejor conocidos en el extranjero. Aunque Quiroga escribió novelas, es fundamentalmente cuentista e inconfundiblemente escritor de cuentos. Quiroga conoce como pocos el alma del gaucho argentino y uruguayo. Entiende, sobre todo, de almas femeninas, y posee un profundo sentido de lo vital y dinámico en los seres y en las cosas. Muestra marcada preferencia por tipos anormales, sobre todo citadinos. Quiroga descubre un mundo inexplorado, hasta entonces semisalvaje: el agua y la selva, la fauna y los habitantes primitivos de Argentina y Uruguay. Sus narraciones abarcan una extensa gama literaria, desde la tragedia al humorismo. Conoce la vida del campo y de la ciudad. Algunos de sus cuentos, *A la deriva, El solitario, El perro rabioso,* son todo un drama completo. Sus cuentos de ambiente misionero y paranaense son insuperables, como lo hacen ver *Un peón* y *El yaciyateré.* Cuentos con protagonistas animales, tales como *El alambre de púa,* de *Cuentos de la selva,* fueron escritos expresamente para niños y de difícil superación. Sus colecciones más famosas son: *Más allá, Cuentos de amor, de la casa y de muerte, El desierto, El crimen del otro, Amor pasado, La gallina degollada y otros cuentos.*

Eduardo Acevedo Díaz fué fundamentalmente novelista uruguayo aunque escribió cuentos, que no reunió en un volumen, pero de ellos merece citarse *A correr sortija.* Vicente A. Salaverri fué periodista infatigable, novelista y cuentista destacado. Al revés de sus novelas, sus *Cuentos del Río de la Plata,* tienen el ambiente de la ciudad. Salaverri tiene marcada predilección por los artistas y manifiesta culto a la mujer, cuando aparecen figuras femeninas en sus obras. Sus tipos de mujer se caracterizan por un hondo espíritu de sacrificio y abnegación. Adolfo Montiel Ballesteros ha estado en el cuerpo diplomático y publicó su primer libro de cuentos estando en Florencia. Posee Montiel Ballesteros un conocimiento profundo y amargo de la vida de los peones del Uruguay. Sus observaciones son justas, su lenguaje adecuado, noble su finalidad. Entre sus muchos libros de cuentos se pueden mencionar: *Cuentos uruguayos, Fábulas y cuentos populares, Alma nuestra, Los rostros pálidos, Luz mala,* y otros. Otto Miguel Cione, que acierta lo mismo en el cuento exótico que en el rural o en el citadino, nació en el Paraguay pero ha vivido toda su vida intelectual en Uruguay. Cultivó el drama y la novela, pero ha adquirido nombre también como

cuentista. Obras importantes son *Caraguatá, Chola se casa, La eterna esfinge.* Manuel Medina Betancour se dió o conocer como cuentista con *Cuentos al corazón.* Después publicó otros libros de cuentos: *Almas y pasiones, Cuentos de otoño, Todos, Cuentos de la ciudad de Montevideo,* y otros. No escribió cuentos campesinos, como lo hicieron otros. José Pedro Bellán, es un "self-made man" que está interesado mayormente en el teatro, pero que ha escrito varios libros de cuentos, como *Huerco, Doñarramano, Los amores de Juan Rivault, El pecado de Alejandra Leonard.*

Entre los más jóvenes y prometedores cuentistas del Uruguay actual pueden citarse a Francisco Espínola, que escribe sobre las miserias del gaucho, la pampa ardiente con todas sus pasiones y sus conflictos. También cultiva el drama y la novela, además del cuento. Emplea como ingrediente fundamental del cuento el colorido, el carácter, lo patético, la lengua rotunda y vernácula. *Raza ciega,* libro de cuentos, le valió un renombre inmediato. Antonio Soto (Boy), nació en España pero está identificado con la literatura uruguaya. Se especializa en cuentos para niños, como en *Las parejas negras, La casa de los pájaros.* Serafín J. García, criado en el interior del país, se ha dedicado preferentemente al cuento de ambiente campero, que ha publicado en revistas de Montevideo y Buenos Aires. Es profundo conocedor del campo del Uruguay, de sus paisajes y de sus hombres. Posee un estilo sobrio y brillante que maneja con real maestría. Deben mencionarse *En carne viva, Tierra amarga, Babujas* y *Barro y sol.* Víctor M. Dotti, uno de los más jóvenes cuentistas del gaucho. Ha coleccionado siete cuentos en *Los alambradores,* que tratan sobre el gaucho y sus trabajos en los campos. Esta obra obtuvo gran éxito y colocó a su autor, desde el primer instante, entre los primeros cultivadores del cuento uruguayo. Para finalizar el cuento en el Uruguay merecen citarse también a Enrique Amorim, que también escribe cuentos policíacos, a Santiago Dossetti, Luis Giordiano, Alberto Lasplaces, Juan María Magallanes y otros muchos.

JOSÉ SÁNCHEZ,
Universidad de Illinois, Chicago.

El hombre: personaje y autor en la literatura peruana

UN verdadero mosaico de tipos humanos tenía la población peruana a principios del presente siglo. El aceleramiento del cruce y una creciente definición de sus tipos en los últimos 50 años, muestran las dos principales direcciones que toma el proceso del mestizaje: hacia los grupos cholos y hacia los grupos mulatos, con residencia en las regiones de la sierra y de la costa, respectivamente.

Esclareciendo los orígenes y la evolución de nuestro proceso étnico, recordemos que el primer contacto de razas comenzó en la Conquista. Descartada la tesis autoctonista —en lo que se refiere al origen del hombre americano, no a su cultura que es posible considerar "como nacida de la propia tierra"— queda en pie la hipótesis de la ascendencia asiática con raíces mongoloides y polinésicas. Sobre tal raza, secularmente trabajada por el acento cósmico de su residencia, cayó el aluvión de la raza española, perteneciente a la familia ligur o mediterránea, con raíces pirenaica occidental, alpina y armenoide. Sobre sus cimientos celtas e iberos, bien es sabido, la raza española soportaba materiales fenicios, griegos, cartagineses; aportes romanos; elementos iránicos o arios, bárbaros: germanos, árabes con mezcla berberisca y etiope, aportaciones flamencas, italianas y de gitanos errantes. Este complicado mestizaje, evolucionando en las distintas regiones de España, dió a su vez los frutos diferenciados de andaluces, extremeños, vascos, catalanes.

Los hombres que conquistan y colonizan el Nuevo Mundo traían, de este modo, una tónica regional perfectamente definida, aunque mantuvieran inalterables las características étnicas comunes y fundamentales del mestizaje que les dió origen. Respetando los rasgos

singulares y solidarios de la raza aborigen en el mapa americano, naturaleza, economía y cultura habían labrado también matices y contrastes en el tipo humano. Los españoles encuentran la gama tipológica de los pueblos serranos y costeños que forman la unidad económico-social del Tahuantisuyo: chibchas, quitus, tallanes, mochicas, quechuas, chibchas, huancas, aymaras, huanucos, caxamalcas, pocras, huaylas, araucanos. Del cruce inicial —varones españoles, hembras indígenas— surge el mestizo. Arquetipos de este primer ayuntamiento son, para el Perú, Garcilaso de la Vega y Almagro el Mozo.

Pronto intervino un nuevo afluente: fue el negro, cazado en Africa, traído entre cadenas con destino de esclavo "para liberar al indio" de sus yugos. En realidad no lo libertó, compartió con él la esclavitud. Indio, blanco y negro se convierten en los elementos precursores de una integración racial que da paso a la nueva familia humana. Tras el choque violento de la Conquista aceléranse las funciones de cruce, asimilación, mezcla y alcaciones. Durante la República entran en acción nuevos afluentes: europeos y asiáticos. Los últimos han logrado producir un nuevo tipo: el injerto, fruto de su cruce con el elemento mestizo existente. El vasto intento de fusión biológica, social y cultural no termina aún, gravemente entorpecido por contradicciones de orden económico, político y espiritual.

El último censo anota 7 millones de habitantes para el Perú. En una estimativa general se puede asignar los siguientes porcientos a los grupos humanos: 80%, indios y cholos (50% indios: 3.500.000—30% cholos: 2.100.000); 10%, negros y grupos afines (700.000); 5%, blancos (350.000); 4%, población de la selva (280.000); 1%, asiáticos (70.000). La población está integrada por indios, negros, blancos, asiáticos y los productos del cruce de las razas entre sí: *cholos* (razas blanca e india de costa y sierra); *mulatos* (razas blanca y negra); *zambos* (razas negra e india); *injertos* (razas asiática y mestiza).

La costa es el asiento de blancos, mulatos, zambos e injertos, predominantemente. Aunque residencia de sólo el 22% de la población total del Perú, esta región alberga el 61% de la población urbana. El blanco —de ascendencia española o descendiente de la posterior inmigración europea— dirige industrias, bancos, vías de

comunicación, comercio. Su preponderancia económica gravita en la política e indirectamente sobre la cultura a través de los medios de difusión (prensa, radio, editoriales), de la educación oficial y particular regimentada por el clero o ejercida, caso de la segunda, por las congregaciones religiosas. En Lima y ciudades principales de costa y sierra, el blanco se agrupa en círculos "aristocráticos", basados en privilegios de fortuna, más que en prejuicios raciales, pues la sangre aventurera y renovadora del mestizo ha cruzado sus tónicas inyecciones en los *pedigrees* más orgullosos. De ahí que cholos o mulatos que arriban a situaciones espectables en la economía, la vida profesional o las letras, alcanzan a codearse familiarmente con la clase dominante; y cholos y mulatos, sin los recursos anteriores, pero que cobran sorpresiva notoriedad pública capitaneando una insurrección armada, llegan a los más altos puestos públicos y circulan homenajeados en los salones del "gran mundo" presidido por los blancos. [1]

El negro retinto no tiene esas oportunidades. El mismo parece limitarse a su condición subalterna desde la Colonia. No pasaron a la sierra sus padres venidos en los barcos negreros: arraigaron y se multiplicaron en los valles costeños. Como islas de color se sucedían las poblaciones negras a lo largo de la costa, cuando Castilla declaró su libertad en 1868: Tangalá, Talambo, Zana, Facalá, Picsi, Cañete, Chulucanas, Ica. El negro prefirió el llano, al igual de los españoles, y en contradicción a su desdén por el indio, brindó sus simpatías al blanco desde el primer momento. Andando el tiempo los amos blancos buscaron mujeres de color —no indias— para la crianza de sus hijos. (Las "mamas" negras, las ayas de color que recuerdan en sus evocaciones José de la Riva Agüero y Ventura García Calderón.) Y no resistieron la tentación fresca, picante, avasalladora de las esclavas sensuales. A la inversa —desde abajo— mulatos ardientes y escultóricos rindieron el sexo de las blancas; lances que revelan en dramáticas captaciones Ricardo Palma y Enrique López Albújar. Pero el cruce de las "piezas de ébano" no apresura su ritmo sino cuando el aluvión negro invade los poblados y ciudades —tras su liberación— y se une a los frutos del mestizaje costeño de blanco y aborigen.

Mulatos y zambos preponderan numéricamente, hoy en día, sobre los núcleos blancos, las concentraciones de cholos serranos en

los valles, los grupos injertos y los reductos de cholos costeños descendientes de los *yungas*. Alguien habló por eso de una costa zamba o mulata. Y es que la personalidad de los frutos negroides ha impuesto su sello en muchas manifestaciones de la vida costeña. El negro no sólo trajo su tipo exótico, la sonrisa melosa, las leyendas maternales, el tranco voluptuoso de sus hembras, la pasión por el color detonante, la lujuria primitiva y dispuesta. Junto al yugo de esclavo importó la magia fetichista, la naturaleza de insurrecto, su tendencia anarquista, el prodigioso sentido musical. No hay en la costa peruana guitarristas de tan admirable digitación o cantores más expresivos y de mayor registro vocal, que zambos y mulatos. Los negros olvidaron voluntariamente su estilo musical y repitieron en el Perú la proeza de adoptar el estilo de sus dominadores para crear nuevos géneros. Así lo hicieron en Cuba, Venezuela, Brasil y Estados Unidos. *Son, festejo* y *tonderos* peruanos tienen raíces negras, al igual que la *Marinera*, hermana de la *Cueca*, y ambas hijas de la arrebatadora *zamba* o *zambacueca*. Nuestro vals criollo, lánguido, dulzón, matizado de caídas, arrastres y floreos, no puede ocultar el dejo mulato de su ritmo ni el verso barroco de la mayor parte de sus letras.

La musicalidad del negro es cualidad gemela de aquella facundia verbal que a diario observamos en la flexible y melosa labia de sus descendientes. La superabundante energía verbal se gasta en el canto o busca los vertederos de la charla sostenida o la discusión inacabable. Una de sus típicas expresiones es la oratoria pomposa, narrativa o de elogio, discursiva y a veces estética. Fernando Casós fué el ejemplo peruano más perfecto de la oratoria política plástica y caudalosa, avasalladora más que persuasiva. ¿La deslumbradora lujuria verbal de Chocano no tendría algún remoto antecedente de color? Abraham Valdelomar —conjunción de tres razas: india, blanca, negra— canalizó la insolencia mulata a través de sus estilizadas posturas esnobistas; pero no pudo esquivar el amor femenino de cualquier negro por el retoque personal ni el subconsciente anhelo barroco por el rito y la fastuosidad. Ricardo Palma amainó la befa del mulato cerniéndola en el humor sonriente y alusivo de su pulida ironía. No ha surgido aún el poeta de color que traduzca el alma de la raza, al estilo del cubano Nicolás Guillén. Aparte Palma, más que Valdelomar, el relato no tiene autor mulato más representativo

que Enrique López Albújar. Un autor, además, orgulloso de sus cabeceras negras, al revés de los literatoides *sacalagua* que acostumbran renegar de sus raíces. Cuando López Albújar me obsequió *Matalaché* —novela del gallardo mulato que violó, a instancia enamorada de la dueña, el sexo prohibido del ama blanca— puso esta significativa dedicatoria: "Para A. A. L. a quien le ha merecido tan buen juicio este hijo mío, en la Literatura, y abuelo mío en la sangre".

En general, y hasta hoy, mulatos y zambos son actores más que autores en la literatura peruana. Todo el rico folklore costeño —comezado a remover en el norte por R. Paredes y León Barandiarán (*A golpe de arpa*)— muestra su oscura y sugestiva presencia en la letra de los cantares, la trama popular de cuentos y refranes, el sacerdocio de los *despenadores*: —personajes casi desaparecidos que practicaban la *eutanasia* con enfermos incurables— las hazañas bandoleras, el ejercicio de la brujería, la historia de motines y contrabandos, el anecdotario judicial de raptos y violaciones.

Fernando Romero continúa en este siglo la tarea literaria de introducir y reivindicar al negro en la literatura. Angela Ramos y José Torres de Vidaurre empezaron a traducir la emoción lírica de la zamba limeña y la típica *sacalagua* del arrabal. El zambo del hampa se exhibe en los cuentos de J. Díez Canseco, Heraldo Falconí Sevilla, Ricardo Alcalde, Fernando Romero. En *Panorama hacia el alba*, de José Ferrando, acciona la mulata mórbida y codiciada del lupanar, frente a su macho oscuro y atlético. El brujo negro aparece en *El daño* de Camino Calderón. Quien ha realizado el estudio más serio y documentado es el sociólogo Roberto Mac Lean (*Negros en el Perú—Negros en el Nuevo Mundo*).

La presencia del hombre de color en el folklore nos está probando tanto su contacto con el pueblo como su posición social dentro de las clases populares. Zambos y mulatos pertenecen en su mayoría al proletariado urbano y campesino. Algunos alcanzan la clase media como empleados, pequeños comerciantes, pequeños industriales, pequeños propietarios, maestros de taller, profesionales, artesanos. Muchas de las características del costeño tienen seguro antecedente en las levaduras raciales del aluvión negro: indolencia, extraversión, volubilidad, amor por la jarana y la política, en-

tusiasmo explosivo, imaginación viva, locuacidad, sentido de adaptación, tendencia a la improvisación.

Al lado de estos frutos del cruce negro, grandes legiones de cholos serranos comparten vida y trabajos de los valles costeños. Antes formaban una población flotante que tornaba a la sierra apenas terminadas las faenas agrícolas. Poco a poco ha ido arraigando en los campamentos, mal adaptada al clima, al trabajo y a ciertas costumbres de la costa, pero manteniendo intactos sus viejos usos, su música, la indumentaria, el lenguaje amagado de modismos. Y no se curan jamás de la añoranza. Son una especie de modernos *mitimaes*,[2] atados inexorablemente a la tierra lejana por el vínculo de una ruda y penetrante nostalgia. No han surgido aún ni el poeta ni el cuentista que inscriba en la literatura la vida de esta típica y vigorosa cholada en trasplante. Como no salta el autor que haga la revelación definitiva de paisaje y drama del valle costeño a través de proletarios petroleros, raumadores de algodón, regadores de arroz, cortadores de caña, yanacones y *enganchados*, trágicos soportes humanos de una industria de gran avance técnico, pero que sigue anclada en el absurdo régimen feudal del trabajo. Sólo existen algunas notas poéticas aisladas[3] y el peón del valle se empieza a insinuar con *Simache* (Ortiz Reyes), con *Valle algodonero* (A. Manco Campos), y débilmente en *Rastrojo* (M. R. Macedo).

Hay otros núcleos humanos que pueblan campiñas o se agrupan en poblados pescadores al lado de puertos y caletas. Son como los eslabones rotos de la gran cadena humana tendida a lo largo de la costa por las civilizaciones de tallanes, mochicas, chimus, rimacs, nazcas, chibchas. De tórax amplio, rostro cetrino, ojos almendrados, narices afiladas, tienen la estampa clásica que han hecho perdurar huacos y telas de Batán Grande, Pachacamac, Chanchan, Parakas y Nepeña. Persiste la nomenclatura autóctona para los pueblos: Moche, Eten, Huacho, Supe, Monsefú, Sechura, Catacaos, Chicama, Chocope, Sullana, Chimbote, Virú. Pescadores, agricultores, tejedores, mantienen en parte el antiguo régimen comunal de vida y pervive la tradición en las leyendas, supersticiones y cantares; pero el arte nativo ha muerto o se ha eclipsado. Aunque subsisten los *caballitos de totora*[4] y la vieja fauna marina, no existe una alfarería que, como la precolombina, haga la reproducción idealizada

de ellos, y han desaparecido los *pescadores de perlas* perennizados en tapices y vasijas chimús. El arte aborigen reflejó la intensa y compleja vida social de sus pueblos, revelando su entrañable vinculación con la naturaleza. Huacos y tejidos representan verdaderos mensajes de una cultura, con valores estéticos y humanos que no ha repetido el hombre costeño de la Colonia y la República. Buena guía para conocer algo de la poderosa vibración humana, "del vitalismo que acompaña de principio a fin la voluntad expresiva" del arte mochica, es el libro de A. Jiménez Borja (*Moche*).

Pero estas típicas poblaciones costeñas son de hecho fuentes de inspiración literaria. Tienen escenario propio, tipos humanos definidos, modalidades económicas peculiares. De ellas salieron autores de esperanza como el poeta Berríos y el relatista Nicho, a más de Alejandro Manco Campos, autor de *Valle algodonero*. La madre de José Carlos Mariátegui, el célebre inválido y gran amauta, fue de Huacho y tuvo el perfil aguileño inconfundible del yunga. José Olaya, acaso el personaje más ejemplar del heroísmo peruano en la lucha por la Independencia, procedía de una comunidad pescadora de Chorrillos. En un ensayo anterior (*La naturaleza y su expresión literaria*), registré a los primeros reveladores de la cholada costeña: Valdelomar, Fernando Romero (*Cuentos de mar y playa*), José Félix de la Puente (*Las islas azules*), los relatistas de *Chancay, provincia nuestra*,[5] José Eulogio Garrido (*Estampas de Moche*) y la contribución literaria de José Mejía Baca (*Aspectos criollos*), al lado del estudio sociológico de Hildebrando Castro Pozo (*Nuestra comunidad indígena*).

No es menos definida la personalidad del *injerto* en el mapa costeño. Aunque a veces se le excluya en los cuadros raciales, su figura está presente en la vida cotidiana de los pueblos. Tambero, peón, comerciante, cocinero, soldado, profesional, el injerto se mezcla y actúa en la vida nacional. La pintura tiene notables exponentes, el teatro lo ha caracterizado y hay nombres como los de Zulen y Fonken, inscritos con orgullo en nuestra vida intelectual y en la historia de las luchas obreras. Correspondería a José Ferrando su introducción en la novela (*Panorama hacia el alba*). César Vallejo había captado la psicología del chino —no propiamente del injerto— en sus conocidos menesteres de los fumaderos de opio y las casas de juego (*Cera, Escalas melografiadas*).

El escenario abrupto de la sierra es el verdadero asiento de cholos e indios. Pocos blancos figuran en los medios urbanos, campamentos mineros, latifundios, comandando el gobierno, las industrias de extracción, la institución feudal del gamonalismo. La sierra alberga el 73% de la población peruana, pero tan sólo el 36% de la que vive en ciudades. Un mapa racial de la población serrana, tomando como índice el porcentaje de sangre indígena, daría por aproximación 50, 70 y 80% para Norte, Centro y Sur. Esta última región es predominantemente indígena; el mestizaje muestra claramente sus flujos en el Centro; el Norte es una región chola mayoritaria. Las correspondencias lingüísticas del mestizaje indican que *Aymara* y *Quechua* son más puros en el Sur, predominan en el campo y son preferidos al Castellano en las ciudades, para todas las efusiones de la vida íntima; el Centro equilibra el uso de Quechua y Castellano, pero el idioma nativo ha ido adquiriendo diferencias de zona a zona y aun de provincia a provincia (quechuas de Ayacucho y Junín; Huanta y Jauja); aunque amagado de quechuismos, voces tallanes, mochicas y chimús, el Castellano prepondera en el Norte, sobre las pequeñas islas quechuas —reductos supervivientes de los principales ayllus incaicos de la región— en las campiñas de Conchucos, Contumazá, Huamachuco, Cajamarca, Chota, Huancabamba.

Las variantes de raza y lengua tienen sus equivalentes en indumentaria, costumbres y folklore. La bella acuarela de ponchos, *lliclas*, *anacos* y *chullos* de Centro y Sur desaparece o atenúa sus colores en la región norteña, donde los ponchos lucen la simple gama de los tintes nogal; los colores netos pero individuales de pollerones y faldellines; el amarillo vegetal de los sombreros de junco y palma. No faltará por completo el guiño colorista —alforjas bicolores, fajas de trama polícroma, faldas y rebozos *talqueados*—, pero dominan colores y texturas de driles, manfores, percales, etaminas, cretonas y pañuelos floreados, de importación. *Pinkullos* y *pututos* no resuenan familiarmente en los Andes norteños. Más que la penetrante melancolía de las *quenas*, riega su liviana tristeza el borbotón melódico de las *antaras*. *Marinera* y *serranita* son los bailes regionales del Norte, mientras *cashuas*, *huaynos* y *cachasparis* dominan en Centro y Sur. El *yaraví* arequipeño o la *muliza* cerreña, corresponden al *triste* de Cajamarca, la Libertad y la sierra de Piura.

Arpas y guitarras son usuales en el Norte, como en campiñas y pueblos de Cuzco, Ayacucho y Arequipa. El instrumento común —como si fué el comunitario expresador del sentimiento musical y coreográfico de los Andes— es la *caja* o *tinya*, el viejo tambor incaico que presidió el compás de los *taquis* fastuosos y los *haylles* triunfales del Imperio. [6]

Estas lógicas diferencias que ha marcado el ritmo lento o apresurado del mestizaje, no alcanzan a borrar en la población serrana las identidades profundas que le nacen de la comunidad geográfica, la ubicación social, la historia común. El serrano no ha perdido el sentimiento de la naturaleza; sigue atado a los Andes "por el cordón umbilical de su propia alma". Nuestra sierra es fundamentalmente agraria, rural. En las comunidades indígenas y mestizas supervive la parafernalia ritual del indio, en torno a cultivos y ganados. Es la subsistencia o el renuevo secular de la religión panteísta y trascendente a la *Mama-pacha*, la madre Tierra. El vínculo a ella se vuelve más entrañable con "la actitud y la manera de trabajarla", esto es, con el congénito agrarismo indígena. El hombre sigue siendo el trabajador orgánico que no entiende la vida sino trabajando, como el productor de Tahuantisuyo, del alba a la noche, con pasión y esmero, codo a codo al hermano, al vecino, al prójimo de la comunidad. Y tal como en los Ayllus imperiales, el trabajo comunal mantiene las tónicas cualidades estimulantes de entusiasmo, alegría, culto ritual, emoción religiosa, solidaridad.

Pero estas virtudes no saldrán a luz cuando la tierra es ajena y el trabajo forzado. Ellas presiden el trabajo de los comuneros, pero la sierra no está ocupada únicamente por comunidades. La mayor porción de tierra cultivable es propiedad de latifundios, una variante de la *encomienda* costeña, y, ambas, típicos productos del mismo régimen económico feudal subsistente en la República. Como el régimen de trabajo no escapa a las determinaciones del régimen de propiedad, propiamente en la agricultura, la población enyugada al servicio de los *gamonales* soporta una trágica servidumbre. Por lo que una parte de indios y cholos vive en comunidades; algunos en pequeños poblados o en campiñas con pequeñas parcelas; una tercera parte del total corresponde a los que son colonos, pastores, yanacones o aparceros en las haciendas serranas. Aunque la explotación feudal tiene diferencias de grado, es común el bárbaro régimen de

opresión y esquilmamiento. El gamonalismo es toda una institución que no ampara la ley, pero sí la odiosa tercería prepotente de autoridades y gobiernos. Representa la actitud mental de un Estado regido por la feudalidad intacta de los grupos privilegiados.

Contra esta institución serrana del feudalismo, la comunidad ha librado dramáticas batallas. El duelo no termina aún. En gran parte de las tierras comunales cayeron en manos del gamonal vecino, o los comuneros se han uncido, impotentes y acorralados, a la esclavitud del pongaje, el tributo de los brazos, el préstamo usurario del agua. Ha supervivido, pese a todo, bien que desgarrada y en zozobra constante, la vieja institución imperial. Tanto como el mantenimiento de parte de sus tierras propias, nos importa comprobar que perpetúa las fecundas tradiciones del esfuerzo cooperativo, el folklore secular, sus códigos morales, el régimen colectivista de la propiedad y el colectivo usufructo del trabajo y la producción.

El indio más o menos libre, vigoroso, altivo, productor, es el comunero. El colono de los latifundios casi es un ex-hombre, derrotado, impotente, aplastado bajo el yugo del amo, perseguido por las turbias acechanzas del fraile, el gobernador, los tinterillos y toda la jerarquía de explotadores puesta al servicio del gamonalismo rapaz y opresor. Las insurrecciones serranas han salido de las comunidades indias o mestizas: José Gabriel Condorcanquí y su gran rebelión social,[7] el gallardo levantamiento del amauta Atusparia y Ushcu Pedro[8] y los cientos de sublevaciones ahogadas en sangre, y sin historia, que han conmovido la sierra peruana. El indígena humillado por el abuso, con la degradación del yugo, degenerado por el vicio es el que observan generalmente los turistas o exportan algunos relatos peruanos incomprensivos o interesados. El otro "indio", orgulloso y sobrio, potente y desdeñoso, conserva lo mejor de la tradición nativa y tiene en la sangre los acentos viriles, la tónica masculina, el elemento dominante para trasmitir la energía creadora de la raza. En ese hecho se funda el orgullo del cholo por sus cabeceras indias. Ahí arraiga, también, la convicción de que la suerte del Perú no podrá definirse "sin el indio o contra el indio".[9]

Sol, están devorando a tus hijos, La tierra es el hombre, Los campesinos y *otros condenados* (Serafín Delmar) son relatos que revelan aquella doble realidad del indio comunero y colono. Debemos recurrir a José María Arguedas (*Agua*), para entender el mun-

do peculiar, trágico, indisculpable de un sector quechua del Sur. Clorinda Matto de Turner (*Aves sin nido*) puso al indio como problema en el tapete de las letras, descubriendo las cartas sucias del juego republicano. No hay exhibición más cruda de sus verdugos, particularmente del aquel espécimen, renuevo de los Valverdes y Arriagas del pasado. Como documento para comprender esta realidad opresora del fraile y fundamentar la posición anticlerical inobjetable de las conciencias honradas, recordemos el acusatorio libro de Narciso Aréstegui (*El Padre Horán. Escenas de la vida del Cuzco*), para no salir del campo puramente literario y llegar a las fuentes primordiales de Vigil, Rosell y González Prada.

Antes que Clorinda Matto y Narciso Aréstegui, Humboldt había visto al indio en su categoría de problema y lo inscribió en sus relatos, enseñándonos a mirar la tierra en su dimensión estática de belleza geográfica, al propio tiempo que en su dimensión dinámica, como escenario del hombre que la vive con su tragedia a cuestas. Los ensayistas —Sulén, González Prada, Mariátegui, Haya de la Torre, Basadre, L. A. Sánchez, Castro Pozo, Abelardo Solís, C. A. Espinoza Bravo, Ugarte, Valcárcel, Encinas, Uriel García, M. Arriola, Velazco Aragón— ven mejor el tremendo rango del problema del indio, manoseado desde la ingenuidad hasta la impudicia, como elemento decorativo, motivo patriótico, señuelo turístico, en política y literatura.

Sara-cosecho (M. Robles Beltrán) es un documento reciente para conocer el *status* de indios y cholos en la zona de Apurimac y advertir los interesantes flujos del mestizaje. Pero la entraña psicológica de indios de arriba y abajo, de la quebrada o la jalca, comuneros o colonos, no tiene traducción literaria mejor lograda que la de Enrique López Albújar (*Cuentos andinos, Nuevos cuentos andinos*).

En la sierra no hay una realidad uniforme. Junto a la realidad indígena está la de los cholos y se puede hablar de una realidad intermedia que corresponde a los trances culminantes del mestizaje. Dijimos que la región norteña es predominantemente chola y que el acholamiento sigue una línea de avance lento pero seguro, de Sur a Norte. Iguales condiciones geográficas condicionan la vida de cholos e indios, y el serrano tiene un acento común de expresión frente a la costa, origen y fundamento del dualismo geográfico

y espiritual, bien estudiados por Mariátegui y el mexicano Sáenz (*7 ensayos de interpretación de la realidad peruana, Sobre el indio peruano,* respectivamente). Agreguemos que, junto al cruce procreador de tipos humanos contrastados, factores de diversa índole siguen operando en la sierra para determinar nuevas modalidades de vida. Carreteras y ferrocarriles soldaron contactos entre pueblos y regiones, movilizando el comercio y estimulando las industrias locales. La explotación minera en gran escala abrió la perspectiva del trabajo "libre" y mejor remunerado. El *enganche* [10] de braceros a las haciendas de la costa —huérfana del brazo esclavo de negros y coolíes— provocó emigraciones temporales o definitivas.

La sierra no albergaría ya sólo sus tipos clásicos: comuneros, colonos, arrieros, pastores, artesanos. Surgieron el trabajador de las minas y el *enganchado*; al lado de campesinos y pastores aparecen mecánicos indios, choferes mestizos, trabajadores aventureros. El salario alto, la nueva indumentaria, los flamantes hábitos, la asimilación de los injertos técnicos y culturales representan conquistas indudables, pero impotentes para desarraigarles el tenaz sentimiento por la tierra, sus realidades y tradiciones.

José Ferrando cruzando el Perú de costa a selva, pasa por las tierras mineras de Junín (*Panorama hacia el alba*). Contemplando a indios y cholos les grita esta frase dura y esperanzada: "Indio cobarde: levántate y pelea; párale al blanco; forja tu destino"; "Cholo animal: despierta, que eres nuestra esperanza". La doble expresión comprueba la existencia de los dos tipos representativos de la sierra y su significación social presente y futura. Tales frases, lanzadas en el nuevo escenario económico, llevan agazapada la denuncia de una realidad que, si bien emancipa al hombre de la brutal tutela gamonalista, lo unce a la nueva servidumbre del *overall*, el salario "libre" y el *time-check*.

César A. Vallejo (*Tungsteno*) muestra con un "realismo sin literatura" el drama de las minas que comanda el gringo con su camarilla mestiza y obsecuente de capataces, confidentes, jueces y subprefectos. Revelar al *enganchado* fué el intento, no definitivo, de J. Ortiz Reyes (*Simache*). El logro más honrado y constructivo en la presentación literaria del mestizo serrano del Norte fue obra de Abelardo Gamarra (*La vida en Pelagatos, Cien años de vida perdularia*). Para estudiar la psicología real del mestizo en la vida

urbana, tanto como su conducta moldeada por las imposiciones corrompidas y corruptoras de la política criolla, el centralismo, la Iglesia, no hay documentos más sinceros e inobjetables que los del gran huamachuquino, olvidado con injusticia por la crítica oficial u oficializada, y evitado en los "panoramas" de la literatura peruana que fraguan pupilos y lacayos de unas castas vapuleadas inolvidablemente por el inolvidable Tunante.

Ciro Alegría tiene una exposición más amplia de tipos serranos en *La serpiente de oro*, *Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno*. Su obra representa, también, un extraordinario esfuerzo para exhibir la vida anímica, la tradición, el folklore, las modalidades económicas y la ubicación social de los cholos, desde la banda fluvial de los temples hasta las jalcas pastoras. Cholos son igualmente los personajes de *El Donato* (Guillermo Mercado), *Cholerías* (Porfirio Meneses), *Escalas melografiadas* (César Vallejo), *Tierras del alba* (F. Izquierdo Ríos), *Tierra mía* (A. Pelaes Bazán), *La Guacha* (J. Garrido Malaver) los relatos de *Crónicas de andar y ver*, *Carbunclos* (J. Eulogio Garrido), *Diez acuarelas* y *un pueblo*, *Cuentos cholos* (A. Arias Larreta), y los tipos que accionan en cuentos no reunidos en volumen, pero que revelan la fuerza creadora y el porvenir literario de sus autores: A. Contreras Sosa, Rubén Barrenechea, Jorge Moscol, Mario Negro, Arturo Briceño Zapata, Teófilo Espejo Núñez, Maurilio Arriola Grande, Rómulo León, Juan Camino Varela.

No está agotada ni mucho menos la múltiple temática de la sierra peruana. Desde el paisaje hasta el pueblo, pasando por el hombre y su problemática humana y social, hay una riquísima cantera esperando el voluntarioso equipo de relatistas que la saque cabalmente en hombros a la literatura nacional. Por supuesto que no sirven hombros turistas o deshumanizados, para esta tarea. Respetando las calidades puramente estéticas de toda obra literaria, novela o cuento se despersonalizan si no hunden la garra sincera en las realidades de su ámbito, para traducir del paisaje, el sentimiento, la emoción del hombre, las vicisitudes de la comunidad. Desde este punto de vista, relato serrano sin antenas para captar las resonancias de la lucha anticaciquil, no es versión fidedigna; relato que elude el registro de los impactos imperialistas en la economía y la libertad de los pueblos mineros, es engendro antiperuano; relato

fugado de la tierra o del hombre o de la comunidad, es, en fin de cuentas, masturbación intrascendente en la legítima tentativa de estructurar una literatura peruana.

Igual en la poesía. Algunos poetas provincianos envalentonados por la gloriola de un galardón de aldea, discutible y aldeano, hablan con candorosa insistencia de su inefable "mensaje de belleza", tal si la poesía fuera una suerte de "exudación estética" autónoma y desarraigada del mundo, la vida, la historia. Por una vieja y elemental verdad sabemos que el poeta no nace por generación espontánea y que sus creaciones no son fenómenos ultraterrenos, de origen etéreo o mero sentido mágico. Esta no es ocasión de ahondar el tema. Me remito al capítulo respectivo de mi libro *Radiografía de la literatura peruana* ("El purismo o la evasión"). Y a mi próximo ensayo *El onanismo lírico en la literatura*. Baste decir, por hoy, que en el supuesto de que exista obra de arte en plenitud axiológica, aun con tema fuera del motivo económico, social o simplemente humano, si tal obra adquiere valor estético, por el estilo y la forma interior en que sus emociones se alumbran, combinan y expresan, en cambio la *tónica emotiva de la obra y las directivas formales de la cristalización han de corresponder a la sensibilidad típica del medio y de la época*. Martínez Bello les aconsejaría: "aunque el poema no cante la lucha revolucionaria ni la trinchera, ha de poseer el ritmo de vida, el sentimiento de la naturaleza, la concepción del mundo, el sentido emocional del estado de ánimo que vive la humanidad". No les digamos que hay función social del Arte —esto hace levantar en protesta las manos cloróticas de los deshumanizados— pero sí, y sin remedio, función social del artista. Porque una cosa es que el Arte no tenga fin utilitario inmediato y otra cosa que carezca de sentido. Ese sentido, tal rumbo, su tendencia trascendente, afloran inexorablemente en el mensaje de poetas, pintores, novelistas, músicos que no planifican la belleza, no deliberan el sentido tendencioso de sus obras, pero cuyo espíritu creador responde, bien o mal, a los estímulos sociales de su conciencia individual, de la sensibilidad colectiva, de la tradición y del momento histórico que viven. El arte, además, es un lenguaje, un vínculo de relación humana, de comunicación social. Quien crea una obra de arte tiene algo que decir al mundo y a la sociedad en que vive. Ese mensaje, ya lo han dicho antes de mí, no puede darse

en lenguaje paranoico o equilibrado en el maromeo verbal de una poesía sin clave para la emoción del hombre y sin acústica para los ecos sociales de su espacio y su tiempo.

Nadie negará el rumbo definido y la trascendencia social de *amautas* y *haravicus*,[11] como leales intérpretes de la sensibilidad colectiva del Tahuantisuyo. La copla mestiza colonial —con altos, bajos o medianos quilates literarios— es una neta expresión de la combativa actitud psicológica de las clases populares. Garcilaso de la Vega y Mariano Melgar procrean, en dos ortos históricos, la efusión lírica inicial del cruce de sensibilidades. ¿Quién discute la evasión de los románticos peruanos, como la resultante de una conciencia individual desconcertada dentro de un subconsciente colectivo, enturbiado ya por el desencanto republicano, en un período anárquico que mangonean los caudillos y capitalizan las castas coloniales supervivientes? González Prada es la primera afirmación de la conciencia nacional, y el mensaje de su poesía ataca las fortalezas académicas y españolizantes, pero abre su sensibilidad a las resonancias del mundo más allá de Lima y sus muros, más lejos de la costa y sus castas, por encima de los clanes literarios y del avemaría feudal.

El que los *colónidas* no hayan definido sus tendencias, no quita nada a la emoción nacional que se insinúa en los primeros y que despunta mejor en su segundo grupo "emancipado del Girón de la Unión y su Palais Concert". El contenido de su "descontento literario" es claro signo del malestar social del Perú, como lo fué, en forma más concreta, la Insurgencia literaria provinciana representada por los Grupos de Norte y Sur, (Trujillo, Arequipa y el Grupo Kollavino de Puno).

Pero serían los sucesos políticos, económicos y sociales de este siglo, a partir del año 26, los que empezaran a bocetar mejor los perfiles de la conciencia peruana. Derivación o integración lógica de este fenómeno son los recados poéticos que intentan expresar la nueva sensibilidad. Contrastados, dispares, a veces contradictorios, ya pueden exhibir orgullosamente el común denominador de peruanos. El mensaje nacional de nuestra sensibilidad, andando el tiempo, no ha de ser sino la conjugación por venir de estas tónicas regionales.

Desde Alejandro Peralta —o mejor desde el Grupo Kollavino integrado por Peralta, Gamaliel Churata, Luis de Rodrigo, Landaeta, Navas— comenzó en el Sur la revaloración poética del indio. González Prada es el antecedente precursor con Mariano Melgar, como lo es Clorinda Matto en la novela para toda Indoamérica. Peralta descarna al indio de la estepa y se da con su angustia metafísica, su agobio social y la expresión poética que traduce vigorosamente en *El Ande* y *Kollao*. Luis de Rodrigo moviliza esa sensibilidad a lo ancho del paisaje kolla, haciéndola parlar en todos los tambos del trabajo, el amor, la injusticia. Eustasio Arewanka descubre su impulso social cantando en quechua al amauta J. C. Mariátegui. Al grupo de reveladores de hombre y paisaje del Titicaca pertenecen Emilio Vásquez, Mario Chávez, Dante Navas, Alberto Cuentas y aquella voz desgarrada y agresiva, de arrullo melodioso pero de garra ruda y sensual, de Emilio Armaza (*Falo*).

Guillermo Mercado, Luis Nieto, Angel Aragón representan al cholo dinámico, rijoso, optimista del valle serrano del Sur. La estampa lírica del mestizo se cuartea aquí y allá por el aguacero tenaz del abuso, la miseria, los rencores, pero el "nuevo indio" forcejea con su drama, y su grito de rebeldía, de alborozo o de amor, parece encresparse como un arcoiris que sostiene al horizonte sobre los lomos voluntariosos. Este no es el cholo que pinta el verso de José Varallanos o Fabio Xammar. Más identidades tiene aquel cholo con el voluntario enrolado en las tropas de la emoción social (Magda Portal-Serafín Delmar) y con el mestizo antirretórico y de vitalidad agresiva que reveló el Samaniego de *Cántaro*, no el Samaniego deshumanizado inconcebiblemente en el trapecio verbal de *El canto inefable*.

César A. Vallejo expresa parcialmente el trágico desbarajuste de emociones mestizas (*Los heraldos negros*). Ese mismo mestizo santiaguino tiene la traducción honda y cristalina de Felipe Arias Larreta (*Antara*). La emoción mestiza alcanza el dramatismo épico-lírico en el ancho registro de Julio Garrido Malaver. No puedo ser juez y parte, por lo que me inhibo de comentar mi contribución a la poesía chola, desde el libro inicial *La baraja del Cholo* hasta *Pregones*, pasando por *Voces que recogió mi meridiano* y *El hondero de la laja encendida*, así como mis trabajos por la reivindicación

literaria del cholo (*Realidad lírica peruana, Tónica regional del cholo, Radiografía de la literatura peruana*).

He dejado para el final a Mario Florián, Anaximandro Vega y Nestor Gastañaduí. Pertenecen a tres pueblos norteños de acentuada influencia indígena: Contumazá, Chota, Huamachuco. Son las islas quechuas a que me he referido ya. Anaximandro Vega antecede cronológicamente a los demás, pues actuó en el magnífico equipo de la revista *Sierra*, 1927. Gastañaduí tiene tono menor y emoción suave, pero su verso capta el brioso discurrir de unos mestizos que sienten algo más que las emociones del amor y la siembra, la embriaguez de la chicha y la cocaína secular, de los ritos católicos. En uno y otro, las expresivas señales de los vocablos quechuas cruzan iluminando la trama del castellano. La personalidad lírica de Vega, superior a muchos "puristas" que propagandea la crítica tartufa y tribal, la rescaté en parte, justicieramente, para inscribirla en los anales de nuestra literatura (*Realidad lírica peruana*, Washington).

Mario Florián obtuvo el Premio Nacional de Poesía el año 1945, con *Urpillay*, versión poética siglo xx de los eternos haravicus, cuya trascendencia estética no ha sido estudiada en nuestra nueva poesía. Es la única vez hasta hoy, que ese Premio Nacional se concede con justicia. Por sus valores estéticos y humanos cualquier *Pastorala* de *Urpillay* está sobre todos los *Sonetos de la rosa* de Martín Adán; por su jerarquía estética y su aliento social, un poema de la *Pequeña antología* de Florián vale por diez variaciones deshumanizadas de la misma melopea purista de Gustavo Valcárcel, en *Confín del tiempo y de la rosa*.

Florián manipula las calidades líricas de Vega, la contenida emoción de Gastañaduí, el juego natural y sugestivo del castellano quechuizado en ambos; pero introduce una línea melódica igual o superior a la del César Vallejo de los *Heraldos negros* y un alegato reivindicador que no pulsó en tal libro tal poeta. Esa tónica poética popular, multitudinaria, humanísima, lo aleja de la retórica pedestre o del purismo escapista y le da capacidad para poner su propio hito significativo en el camino de la literatura peruana —no del Perú— jalonada por el tránsito de Garcilaso, los copleros, Melgar, Clorinda Matto, Abelardo Gamarra, González Prada.

José Carlos Mariátegui hablaba de la ninguna significación sociológica y económica de la selva, convertida en una especie de dominio colonial del Estado peruano. Tal *status* va modificándose lentamente, merced a los intentos civilizadores y de explotación industrial; pero no se ha transformado al punto de poder contradecir la afirmación de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La selva sigue siendo un mundo salvaje e inaccesible en su mayor extensión, con unas cuantas poblaciones erigidas a lo largo de sus ríos, como un Perú aparte que gravita al Este por su geografía y su comercio, al estilo de todas las aguas de la gran hoya amazónica.

Aparte de los núcleos mestizos y los grupos de blancos inmigrantes, la población de la selva se compone de tribus semicivilizadas y salvajes. Usan arcos y flechas o manejan cerbatanas y lanzas; se cubren con la típica cushma o viven desnudos; siguen en vida nómade o han iniciado la etapa agrícola. Hablan multitud de dialectos, desde el primitivo *inje-inje* hasta el más evolucionado *aguaruna-campa*. Los estudiosos de la geografía humana distinguen a los *aguarunas* agricultores; los *huitotos* (algunos antropófagos, según Wiesse); los *combis* del Alto Ucayali (en contacto con blancos y mestizos); los *campas* del Urubamba; los *cashivos*, que emplean aún herramientas de piedra, y los *sirineires* en la región de Madre de Dios. Con blancos y mestizos forman una población calculada en 280,000 habitantes.

El capítulo de la selva es el más reducido en la literatura peruana. Abundan las descripciones geográficas y los relatos de exploradores, desde Orellana y Pizarro hasta Raymondi y Mesones Muro. Poetas foráneos y no nativos —con excepción del esfuerzo de Hernán Medina Pinon (*Esquifes de la tarde*)— han cantado a la selva. No hay un libro cabal de poemas con la versión épica y lírica de la floresta amazónica. Chocano tiene cuadros impresionantes (*El derrumbe*) y cuaja su poesía con la novedosa nomenclatura de fauna y flora. Julio Garrido ha producido el poema más vigoroso posiblemente, en su *Tríptico de costa, sierra y selva*.

A novela y cuento pertenecen las primeras avanzadas en la interpretación humana y paisajista de la selva. Manuel Beingolea y J. C. Chirif sacaron los primeros cuadros en sus cuentos. Fernando Romero daría luego muestras más completas de ese mundo verde

y fluvial en *12 novelas de la selva*. Francisco Izquierdo Ríos y Alfonso Peláez Bazán han captado la vida de cholos y montuvios, en las cabeceras de la selva. La novelación de Ciro Alegría es otra cosa; conjuga los elementos de vida, paisaje y drama, con las dos bandas del Marañón, en un bello concierto del flujo y reflujo de acciones entre la naturaleza y la comunidad. Arturo Burga Freytas (*Ayahuasca*) y A. Hernández (*Sangarima*), sin olvidar el escenario, se empeñan en descifrar el dialecto mágico de mitos, tabús y leyendas, cuya clave se enraiza al subconciente colectivo respondiendo a la requisitoria inmemorial de los influjos cósmicos. José Ferrando (último capítulo de *Panorama hacia el alba*) lleva sus personajes al corazón de la selva, para rematar el drama vigoroso que comenzó en el Callao. En ese capítulo traza la estampa literaria del hazañoso cauchero Fitzcarrald. Este mismo formidable personaje ha sido tratado en una biografía completa, por Ernesto Reyna (*Fitzcarrald, el rey del caucho*).

* * *

Tras este suscinto panorama podemos expresar que los cholos costeños, zambos, mulatos e injertos de la costa son más personajes que autores literarios; cholos de la sierra —con mayor o menor sangre india— son a la vez actores y autores; ningún creador montuvio tiene la selva. En un balance general, el cholo tiene un mayor porcentaje, entre autores de todos los géneros —novela, poesía, cuento— y los personajes de la sierra han sido incorporados más intensa y mayoritariamente en la literatura peruana. No hay un indio de pura sangre en la República —la arqueología tiene al insigne Tello, la literatura colonial al famoso *Lunarejo*; Eustasio Arewanka fué una promesa— ni la selva engendra sus propios autores. Ello nos recuerda los dos vastos problemas que ha de resolver el Perú, para integrar su economía, conciencia y cultura: el problema del indio y el problema de la selva. Capitalizar al indio y capitalizar la selva representan dos deberes de vieja y desoída justicia. Hasta ahora son problemas que tienen irremediablemente baldado el porvenir del Perú.

ABRAHAM ARIAS-LARRETA

NOTAS

1 Intención de este trabajo es registrar autores y personajes peruanos tratando al hombre en cuanto a su aptitud para crear y expresarse originalmente en la literatura, y en cuanto a su actitud humana y social, como actor en la poesía, la novela y el cuento. La necesaria división en tipos y sub-tipos raciales obedece a ese propósito, no a prejuicio racista alguno, aunque es inevitable la deducción del antagonismo social y literario que se entabla entre las clases media, campesina, proletaria y los grupos dominantes, dentro de un régimen económico injusto y anacrónico. Por otro lado, se trata de la literatura peruana —no del Perú—, por lo que no se incluyen obras de prosa o verso ni escritores y poetas de mayor o menor valor literario, pero de categoría indefinida para los fines de este ensayo; obras que pueden merecer un trabajo aparte y que podrían agruparse en un núcleo singular sin partida de nacimiento en el Registro Civil Peruano de la inquietud, la emoción, el estilo y la expresión.

2 *Mitimaes*: poblaciones rebeldes trasladadas a regiones lejanas o súbditos leales llevados a las zonas levantiscas del Imperio de los Incas.

3 Notas poéticas del *enganchado*: Anaximandro Vega: poema *Ququera*, publicado en *Sierra*.- A.-Arias Larreta: *Poema V* (*La baraja del cholo*); *Tránsito y pasión del enganchado* (*El hondero de la laja encendida*).

4 *Caballito de totora*: embarcaciones de paja de totora, parecidas a los caballitos de mar, usadas por los pescadores de la Costa y del lago Titicaca.

5 *Chancay, provincia nuestra*. (Ver Bibliografía.)

6 *Taqui*: baile colectivo. *Haylle*: canción alegre del trabajo y la victoria (Imperio de los Incas).

7 Libros de Francisco Loayza (Tupac Amaru) y de Valcárcel Carlos (Tupac Amaru, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1945).

8 *El amauta Atusparia* (Ernesto Reyna, Edit. Minerva, Lima, 1930).

9 Téngase en cuenta que uso el término de *indio*, con las limitaciones apuntadas en "Realidad lírica peruana" (*Revista Iberoamericana*, noviembre de 1941) y en "Radiografía de la literatura peruana".

10 *Enganche*: contrata de peones serranos, para los valles de la costa.

11 *Amautas y haravicus*: creadores de la literatura épica y lírica, en el Tahuantisuyo.

BIBLIOGRAFIA

COSTA

CASTRO POZO, Hildebrando, *Nuestra Comunidad Indígena*, Lima, Edit. El Lucero, 1924.

CAMINO CALDERÓN, C., *El daño*, Lima, 1940.

DÍEZ CANSECO, José, *Estampas mulatas*, Lima, 1937.

FERRANDO, José, *Panorama hacia el alba*, Lima, Imp. El Universal, 1940.

FONSECA, Guillermo, H. COLAN SECAS, I. NICHO, LÓPEZ GUTIÉRREZ, *Chancay provincia nuestra*, Huacho, Edit. Nicho, 1943.

FUENTE, Nicanor de la, *La feria de los romances*, Lima, 1938.

FALCÓN, César, *Pueblo sin Dios*.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo, *Moche*, Lima, 1938.

LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique, *Matalaché*, Lima, 1928.
———. *Poemas afro-yungas*, Lima, 1937.

MAC LEAN, Roberto, *Negros en el Perú*, Lima, Edit. Miranda, 1947.
———. *Negros en el Nuevo Mundo*, Lima, Edit. P. T. C. M., 1948.

MANCO CAMPOS, Alejandro, *Valle algodonero*, Lima, Edit. Bustamante, 1942.

MEJÍA BACA, José, *Aspectos criollos*, Lima, Imp. Lux, 1937.

MACEDO, María Rosa, *Rastrojo*, Lima, Edit. G. Lenta, 1944.

ORTIZ REYES, José, *Simache*, Lima, Edit. Barrantes, 1941.

PAREDES, Rómulo y León BARANDIARÁN, *A golpe de arpa*, Lima, 1935.

PUENTE, José Félix de la, *Las islas azules*, Lima, 1944.

ROMERO, Fernando, *Cuentos de mar y playa*, Lima, Edit. C. I. P., 1940.

TORRES DE VIDAURRE, José, *Romancero criollo*, Lima, 1936.

VALDELOMAR, Abraham, *El caballero Carmelo*, Lima, Imp. de la Penitenciaría, 1918.

VALLEJO, César A., *Escalas melografiadas*, Lima, Edit. Hora del Hombre, 1948.

VELÁSQUEZ, Juan Luis, *El perfil de frente*, Lima, 1927.

SIERRA (PROSA)

ALEGRÍA, Ciro, *La serpiente de oro*, Santiago de Chile, Edit. Nascimento, 1936.
———. *Los perros hambrientos*, Santiago de Chile, Edit. Zig-Zag, 1939.
———. *El mundo es ancho y ajeno*, Santiago de Chile, Edit. Nascimento, 1940.

ARGUEDAS, José María, *Agua*, Lima, Edit. C. I. P., 1927.

ARÉSTEGUI, Narciso, *El Padre Horán*, Cuzco, 1848.

ARIAS LARRETA, Abraham, *Cuentos cholos*, Edit. Avance, Huaraz, 1932.
———. *10 acuarelas y un pueblo*, Lima, Edit. Lux, 1935.

BELTRÁN ROBLES, José, *Sara-cosecho*, Cuzco, Edit. Rozas, 1940.

DELMAR, Serafín, *Sol, están devorando a tus hijos*, Buenos Aires, Edit. Americalee, 1941.
———. *La tierra es el hombre*, Buenos Aires, Edit. Americalee, 1942.
———. *Los campesinos y otros condenados*, Santiago de Chile, Edit. Orbe, 1945.

GARRIDO MALAVER, Julio, *La Guacha*, Lima, Edit. Guía Lazcano, 1944.

GARRIDO, José Eulogio, *Carbunclo*, Trujillo, Edit. La Industria, 1947.

GAMARRA, Abelardo, *Cien años de vida perdularia*, Lima, Tip. Abancay, 1921.

DULANTO PINILLOS, Jorge, *Estampas andinas*, Lima, C. I. P., 1939.

ESPINOZA BRACO, C. A., *Facetas de Jauja*, Jauja, 1937.

IZQUIERDO RÍOS, Francisco, *Tierras del alba*, Lima, Edic. del Ministerio de Educ. Pública, 1944.
———. *Ande y selva*, Lima, Edit. Libro Peruano, 1939.

LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique, *Cuentos andinos*, Lima, 1920.
———. *Nuevos cuentos andinos*, Santiago de Chile, Edit. Ercilla, 1939.

MERCADO, Guillermo, *El Donato*, Arequipa, 1935.

MENESES, Porfirio, *Cholerías*, Lima, Edit. del Ministerio de Educación Pública, 1944.

PELÁEZ BAZÁN, Alfonso, *Tierra mía*, Lima, Edit. del Ministerio de Educación Pública, 1944.

TURNER, Clorinda Matto de, *Aves sin nido*, Lima, 1899.

VALLEJO, César Abraham, *El Tungsteno*, Lima, Edit. Hora del Hombre, 1948.
———. *Fabla salvaje*, Lima, Edit. Hora del Hombre, 1948.

POESIA

ARGUEDAS, José María, *Cantos keswas*, Lima, Edit. Libro Peruano, 1936.

ARMAZA, Emilio, *Falo*, Puno, 1926.

ARIAS LARRETA, Felipe, *Romancero de Crusgay*, Trujillo, Edit. Burgos, 1942.
———. *Antara*, Lima, Edit. Sayari, 1948.

ARIAS LARRETA, Abraham, *La baraja del cholo*, Buenos Aires, Edit. Indoamérica, 1945.
———. *Las voces que recogió mi meridiano*, Lima, Edit. América, 1937.
———. *El hondero de la laja encendida*, Lima, Edit. Cavero Mariátegui, 1939.
———. *Pregones cholos*, Trujillo, Edic. clandestina, 1944.
———. *Pequeña antología*, Trujillo, Edit. Sayari, 1947.

CHÁVEZ, Mario, *Cocca*, Puno, 1926.

FLORIÁN, Mario, *Urpillay*, Lima, Edit. Ministerio de Educ. Pública, 1945.
———. *Pequeña antología*, Trujillo, 1947.

GARRIDO MALAVER, Julio, *Canto a la primavera en varios momentos*, Lima, Imp. Guía Lazcano, 1940.
———. *Sierra, costa y selva*, Lima, 1943.

GUILLÉN, Alberto, *Cancionero*, Arequipa, Edit. Portugal, 1934.

PERALTA, Alejandro, *Ande*, Puno, Edit. Titicaca, 1926.
———. *Kollao*, Lima, 1934.

PORTAL, Magda, *Costa Sur*, Lima, 1942.

MERCADO, Guillermo, *Un chullo de poemas*, Arequipa, 1936.
———. *Tremos*, Lima, Edit. Antena, 1930.

NIETO, Luis, *Charango*, Lima, Edic. del Ministerio de Educ. Pública, 1945.

RODRIGO, Luis, *Puna*, Lima, Edic. del Ministerio de Educ. Pública, 1945.

SAMANIEGO, Antenor, *Cántaro*, Lima, Edit. Miranda, 1944.

VALLEJO, César Abraham, *Los heraldos negros*, Edit. de la Penitenciaría, 1918.

VALLE GOYCOCHEA, Luis, *El sábado y la casa*, Lima, C. I. P., 1935.

VÁSQUEZ, Emilio, *Altipampa*, Puno, 1933.
———. *Tawantisuyu*, Arequipa, 1934.
———. *Kollasuyu*, Lima, Edit. Antena, 1940.

VARALLANOS, José, *Romancero cholo*, Lima, 1936.

XAMMAR, Fabio, *Wayno*, Lima, 1937.

XANDOVAL, Francisco, *Maya*, Trujillo, 1944.

SELVA

BURGA FREYTAS, Arturo, *Ayahuasca*, Lima, 1936.

FERRANDO, José, *Panorama hacia el alba*, Edit. El Universal, Lima, 1940.

HERNÁNDEZ, Arturo, *Sangarima*, Lima, 1939.

ROMERO, Fernando, *12 novelas de la selva*, Lima, Edit. C. I. P., 1934.

REYNA, Ernesto, *Fitzcarrald, el rey del caucho*, Lima, 1942.

MEDINA PINON, Hernán, *Esquifes de la tarde* (poesía), Iquitos, 1939.

CHOCANO, José S., *Alma América*, Madrid, 1906.

GARRIDO MALAVER, Julio, *Sierra, costa, selva* (poesía), Lima, 1943.

La Colección Hispanoamericana "Dr. J. H. Nunemaker", del State College of Washington

Al entrar en la sala de la "Colección Hispanoamericana" del State College of Washington, tenemos una impresión grata, como de bienvenida. La sala está bien iluminada por grandes lámparas cuadrangulares de resplandores azulinos. Estantes con libros ricamente encuadernados cubren las cuatro altísimas paredes hasta el techo. Predominan las encuadernaciones de pasta española, con nítidos caracteres dorados en los lomos.

Hay en la sala dos escritorios: uno, de estilo arcaico, traído de México, todo labrado, sobre el cual se apilan gruesos volúmenes sostenidos por las efigies de madera de dos monjes arrodillados que rezan, leyendo, bajo sus capuchas. El otro escritorio es moderno. Sobre él hay una lámpara de pantalla amarillenta; un rimero, bien ordenado, de libros y catálogos y un par de armarios de metal que contienen fichas. Sentado a este escritorio, lente en mano, un hombre moreno, delgado, de unos cincuenta años, de mediana estatura, impecablemente vestido, diariamente compulsa manuscritos mexicanos coloniales. Un estudiante lee en voz alta la transcripción, recientemente hecha, de un manuscrito. El hombre moreno comprueba, leyendo con la lente en el original, la exactitud de la copia.

Hace semanas, meses, años, que ese hombre moreno realiza en esta sala su labor paciente, disciplinada, exacta. Desde 1929 dirige, en el State College of Washington, el Departamento de Lenguas Extranjeras. Ha hecho varios viajes a España, en su mocedad y en su madurez; ha estudiado en diversas universidades, ha investigado en muchas bibliotecas. En 1921 llegó por primera vez a Madrid. Allí

aprendió el español gramaticalmente, en el Centro de Estudios Históricos; lo aprendió de modo tan cabal, que, aprehendiendo el espíritu de la lengua, se adueñó del espíritu de la raza. El doctor Nunemaker pasa ahora por un español culto, no sólo por la fluencia castiza de su dicción coloreada y fácil, sino que por su físico todo y sus ademanes. Se ha españolizado el doctor Nunemaker; ha hecho amistades valiosas entre los primeros intelectuales de España: Menéndez Pidal, Navarro Tomás, Dámaso Alonso.

Poco a poco, el universitario norteamericano que había llegado a Madrid balbuceando un castellano sacado de los textos, se ha ido identificando con el medio madrileño en que vive. Concurre a la tertulia del café de moda, conversa sobre temas de vida literaria de actualidad; está al tanto de todas las novedades histórico-lingüísticas. En suma: ya pocos tertulianos, al hablar con él, recuerdan que es extranjero.

Desde 1921 la vida y los pensamientos de J. Horace Nunemaker giran en torno a España. Apenas finaliza una estada veraniega en España, Nunemaker traza proyectos entusiastas para un nuevo viaje a Madrid, el verano siguiente. Para ello organiza "tours" de estudiantes angloamericanos deseosos de viajar por la Península. Escribe Nunemaker millares de cartas, lleva a cabo innumerables trámites y el siguiente verano se embarca para España, otra vez, conduciendo un grupo de estudiantes. Estos viajes acrecientan su afán de saber, estimulan su bibliofilia, multiplican su curiosidad intelectual.

El estallido de la guerra civil española interrumpe esta serie de viajes. La guerra mundial hace imposible el acceso al viejo continente, para un soldado de la cultura. Nunemaker, entonces, de la vieja España vuelve los ojos a la Nueva España. Historiador de vocación, Nunemaker experimenta la fascinación del México colonial. Es entonces cuando surge en la mente del estudioso norteamericano la idea de fundar un seminario de estudios hispanoamericanos, especializado en México.

El bibliófilo parte para la ciudad de Moctezuma en busca de libros, documentos y manuscritos. Regresa de México con las primeras aportaciones para el seminario, con catálogos de librerías de viejo y con múltiples proyectos. En el State College of Washington, Nunemaker funda la colección hispanoamericana. Sus labores docentes le absorben todo el día. El bibliófilo, tras una labor incesante,

lleva al lecho un montón de catálogos de libros y toma copiosas notas, antes de entregarse al sueño. En las primeras horas de la mañana siguiente, hará nuevos pedidos: escribirá a México, Buenos Aires, Santiago, Caracas, Lima, Bogotá, San Francisco, Chicago, Nueva York, Madrid, París. Poco a poco las colecciones de libros más valiosos, más raros, llegan en pesados paquetes, con sellos postales de diferentes países.

A veces, de una obra de diez o doce tomos, Nunemaker ha podido conseguir siete u ocho. Nunemaker comenzará una pesquisa larga y paciente por correspondencia y obtendrá, después de meses y meses, de una ciudad distante, un tomo; de otra, o varias otras, los que faltan. Así, durante años.

En 1941 y 1943, viajando por México, Nunemaker se ha relacionado con los coleccionistas de rarezas bibliográficas y se ha entusiasmado con la historia de la inquisición en Nueva España y con la tradición de la familia de los Condes de Regla. De esta familia consiguió valiosos documentos que datan del año de 1549 y constan de 22,000 folios.

Hecha la compra de los manuscritos, el bibliófilo de Pullman debe conseguir permiso del gobierno mexicano, para poder traérselos al seminario hispanoamericano. Los trámites son largos: duran dos, tres, cuatro meses y, al cabo de una espera angustiosa que se prolongó un año, el gobierno de México ha concedido el permiso. Apenas llegan a Pullman los manuscritos, Nunemaker los clasifica, los ordena cronológicamente. Reúne un grupo de estudiantes graduados a los que enseña el método de ordenar documentos, comprender las abreviaturas, descifrar las firmas y, en fin, los inicia pacientemente en los secretos de la paleografía, arte en que él se hizo perito en Madrid, en el Centro de Estudios Históricos, estudiando los lapidarios de Alfonso el Sabio.

En su carácter de conservador de la Colección Hispanoamericana y de Jefe del Departamento de Lenguas Extranjeras del State College of Washington, Nunemaker establece un sistema de tesis para los candidatos al grado de maestro, que consiste en la transcripción de dichos manuscritos, acompañada de un riguroso estudio histórico-lingüístico. En 1949 se nombra a Nunemaker Director de la División de Humanidades. Sus quehaceres se multiplican en intrincada red de problemas administrativos; pero el profesor, el bi-

bliófilo multiplica también su capacidad de trabajo. Ya no es solamente el *scholar* devorador de libros, el ensayista que escribe sobre Alfonso el Sabio y M. J. de Larra; el lingüista y dilucidador de acertijos idiomáticos. Nunemaker es, además, el hombre de acción ágil, ejecutivo, fecundo en acertados arbitrios para resolver problemas prácticos de índole diversa. Y, además, como conservador de la Colección Hispanoamericana, Nunemaker sigue siendo el infatigable, escrupuloso director de trabajos paleográficos. Después del almuerzo sobrio, frugal, en cuyo transcurso ha analizado y resuelto, con otros comensales, alguna dificultad administrativa de carácter urgente, Nunemaker se apresura para llegar a la sala del seminario.

Al entrar saluda cordialmente a dos o tres estudiantes que le aguardan, echa una cariñosa mirada sobre los estantes de apretados libros; luego se dirige a su escritorio, abre algunas cartas recién llegadas de México o de España; escribe algunas notas en los sobres. En seguida, coge la lente, llama al estudiante que debe leerle la transcripción del manuscrito en estudio, y comienza el cotejo, la paciente labor de benedictino...

* * *

Así ha trabajado este erudito de ejemplar sencillez, de fina cortesía, de admirable sentido del humor, durante años y años, en el State College of Washington. Siete son los textos que ha publicado desde 1930 a 1942, y cada uno de esos textos ha significado una rigurosa investigación histórica y literaria. Sus notas al "Macías" de Larra, para dar un ejemplo, representan innumerables lecturas, el planteamiento y la solución de difíciles problemas. Más de cincuenta son los títulos de artículos y ensayos debidos a su pluma. Nunemaker ha sido siempre un cazador de temas curiosos: aspectos de la alquimia o la obstetricia medievales; la revelación de olvidadas costumbres coloniales mexicanas que surge de un polvoriento manuscrito; algún rasgo original de nigromancia o astrología del tiempo de Alfonso el Sabio...

El 24 de junio anterior, inesperadamente, fallece en Spokane el doctor J. Horace Nunemaker. Su obra no está terminada. El, sin embargo, ha dejado un plan, una dirección y un verdadero tesoro de libros y documentos que son legítimo orgullo del State College of Washington.

No hace mucho, un profesor de California, especialista en cultura hispanoamericana, visitó la colección, examinó los ficheros, escudriñó en los anaqueles. Al salir de la sala dijo: "Cuando algún estudioso mexicano quiera esclarecer aspectos nunca tratados de la historia de su país, tendrá que venir a Pullman y trabajar en esta colección."

Por sugestión del presidente del State College of Washington, doctor Wilson Compton, el Consejo de Regentes de esa institución ha resuelto dar a la Colección Hispanoamericana de Pullman el nombre de su fundador, doctor J. Horace Nunemaker.

HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ,
State College of Washington,
Pullman, Wash.

Um exame crítico dos contos de Taunay

Associa-se o nome de Alfredo d'Escragnolle Taunay, para quasi todos, com *Inocência*, um dos romances mais famosos dos que foram escritos na América Latina, e *la Retraite de Laguna*, a história épica de uma campanha árdua que se realizou durante a guerra do Brasil com o Paraguay. Estas duas obras são, sem dúvida, os produtos de mais fama que sairam da pena de Taunay, porém, êste mesmo homem teve uma produção literária que foi positivamente prodigiosa. Entre essa produção figuraram-se alguns dos melhores contos escritos no Brasil durante o século XIX. Taunay publicou três volumes de contos, e também escreveu duas fantasias líricas, que foram incluidas em *Céus e terras do Brasil*. Tôdas estas obras têm recebido pouca atenção crítica, menos a de García Mérou, quem louvou a "sinceridad de la impresión poética, la verdad del paisaje, la novedad del exoticismo" das *Histórias brazileiras*,[1] e a de Driver, quem atribúa, erroneamente, os contos "Ierecê a Guaná" e "Camiran a Kinikináo" a *Céus e terras do Brasil*, e não a *Histórias brazileiras*.[2]

Histórias brazileiras

Em *Histórias brazileiras*, publicado sob o pseudónimo "Sylvio Dinarte," em 1874, Taunay revela uma capacidade de fazer viverem os personagens, com um toque destro e seguro. Não faz êle, em nenhum dos contos, desenvolvimentos elaborados de caráter, mas antes dá uma caraterização da figura central, subordinando as outras.

Descreve-se detalhadamente, em "Ierecê a Guaná," sómente Ierecê, a moça india que amou Alberto Monteiro e que morreu quando

êste a deixou. Apesar de alguns defeitos, era a de Ierecê uma beleza extraordinária, e o seu temperamento era um de "muita brandura, tristeza e alguma curiosidade." [3]

Pacalalá, de "Camiran a Kinikináo," vê-se no papel de um jovem forte, de uma honestidade absoluta, um líder nato, e de bravura e coragem excepcionais. Há, de sua mãe, Camiran, sómente uma vista breve, lamentando tão amargamente a morte de filho, que não pôde participar-se na orgia tradicional de luto.

Padre Monte, o protagonista de "O Vigário das Dôres," é o personagem mais cuidadosamente descrito do volume, magnificamente pintado na sua luta entre as suas dúvidas e tentações humanas, e o seu desejo ardente de experimentar o fervor místico pelo que suspirava e que, culpando-se, achava que devia sentir. Feito padre por gratidão a uns padres de São Paulo que o haviam educado e instruido, era êle venerado de todos, e fazia caridade com alegria. Porém, sabia êle que lhe faltava aquêle fogo sagrado que lhe parecia indispensável ao cumprimento da missão que as circunstâncias lhe haviam impôsto. Provou a oração e a contemplação de textos sagrados, mas ainda sentia dúvidas que não podia conquistar. Sentia-se rebelde, e, sendo sincero, convenceu-se de que era pecador — especialmente na ocasião em que foi sómente um desmáio que lhe impediu de ir ter com uma prostituta cujos belos olhos êle notou. Desesperado, o Padre Monte aceitou um posto em Goyaz, onde se aprofondou num torpor espiritual, ao perceber que os seus esforços em prol do progresso religioso do seu rebanho apático não tiveram fruto.

Um dia um tropeiro deixou com o Padre Monte um pacóte de livros, não tendo achado o destinatário dos livros. O prelado não abriu o vulto, até que um cupim apareceu, dando-lhe assim razão de "salvar" os livros. Nunca antes tinha lido um romance, e *Don Quijote*, que estava entre os volumes, lhe encantou por mezes seguidos, tornando-se um "bálsamo para a tristeza e consciência da solidão." [4] Finalmente, o padre caiu enfermo, teve um sonho que lhe causou temor pela sorte de sua alma, e ao restabelecer-se sentiu a inspiração que tanto havia ambicionado.

"Juca o tropeiro" tem pouco desenvolvimento de personagem. Juca era um moço tipicamente alegre e jovial, até o final catastrófico das suas relações com Babita, a qual casou-se com outro durante a ausência prolongado d'aquêle, no serviço militar.

O interêsse principal dos contos consiste na narração. Existe pouco esforço evidente de impressionar com o estilo. Há, verdade, algumas passagens que parecem algo forçadas e bombásticas: e. g., a apresentação de Júlio Freitas a Alberto Monteiro;[5] a declaração de Júlio a Alberto quando êste ficou doente: "Você não póde . . . continuar . . . sem incorrer na pécha de imprudente;"[6] e a descrição da prostituta que atraiu Padre Monte, a qual "Era uma d'essas infelizes que desfolhão as corollas de sua belleza ao sôpro gélido da prostituição."[7] Esta expressão constrangida, não obstante, tem sómente uma importância menor ao contrastar-se com a força verdadeira e excelente encontrada na maior parte do volume.

Algumas passagens evocam uma pintura vivida da natureza observada. Há uma excelente descrição artística da paisagem entre Miranda e Nioac.[8] A cor tem um papel importante na pintura de uma noite de luar.[9] O som figura: "embóra o pio aterrado do jáo acordasse melancólicos os echos da floresta, embóra o bacuráo atirasse aos ares as plangentes notas da áspera garganta;"[10] e quando Padre Monte lia o seu breviário, pela noite: "Fóra os grilos chiavão estridulos, e os sapos com um coachar sonóro formavão monótona orchestra."[11]

Várias passagens merecem atenção do ponto de vista de técnica, por descrição eficaz, ou por fraseologia gráfica. Um exemplo disto é a despedida de Alberto e Ierecê.[12] Além disso, em "Camiran a Kinikináo," mortos os defensores de Dourados: "D'ahi a pouco era arreada a bandeira . . . , mas ella desceu com ufania como bandeira de victória e . . . parecia enrubescer de orgulho," do sangue dos mortos.[13] "Juca o tropeiro" é narrado como se falasse um sertanejo, com harmonia entre a parte narrativa e a atmosfera geral do conto: e. g., a apresentação do cabo de esquadra, quem, "já com algumas garrafas de cerveja no bucho, esbugalhava uns olhos muito grandes e fazia com os dentes tal barulho que semelhava não um caiteté, mas uma vara inteira de porcos."[14] E Juca, antes da guerra, gostava de cantar, "contente como um ricaço e cheio de si como se tivesse o rei na barriga."[15]

A caraterística mais saliente de *Histórias brazileiras* é o ambiente completamente realístico e local dos contos. Alguns são imaginativos e originais, tais como "Juca o tropeiro" e "O Vigário das Dôres," e outros são algo mais prosaicos, porém, todos têm a feição

comum de acentuar a cor local e os costumes, levando Driver a chamar Taunay "the ablest regionalist of his time." [16] Para Driver, "Ierecê a Guaná" sugere *Iracema*, "in its portrayal of the tragic union of the two races. Taunay's feeling for nature and the Indians are like Alencar's. But he is not extreme in his idealization." [17] Porém, em *Histórias brazileiras*, Taunay dedica relativamente pouca atenção à natureza. Seu sentimento pelo índio não se parece com o de Alencar, que eu possa perceber, e êle não idealiza. Ierecê, por exemplo, vê-se bela, mas bela apesar de certos defeitos evidentes e inerentes. É verdade que a intriga do conto tem certa semelhança estrutural à de *Iracema*, mas não me parece que haja mais nada.

Grande parte do que García Mérou chama "exoticismo," [18] em "Ierecê a Guaná" e "Camiran a Kinikináo" é baseado em observações feitas pelo Visconde durante a expedição a Matto Grosso. Achamse certas notas feitas por êle durante aquela saida abortiva, cujo ponto climático foi a retirada da Laguna, em *Entre os nossos índios*, publicado em 1931 por Affonso d'E. Taunay. Este declara, no prefácio, que achou em grande desordem as notas de seu pai, mas que, a respeito das de que se trata: "Seu autor as destinava, quer me parecer, a um estudo sobre os índios que em Matto Grosso frequentara ou a alguns capítulos de sua obra inacabada *A cidade le Matto Grosso.*" [19] É meu parecer, que Taunay já tinha empregado estas notas em *Histórias brazileiras* e em *Scenas de viagem*. Os vestimentos e a ceremônia do velho Morevi, o "padre" de "Ierecê a Guaná," constam um emprêgo patente de uma seção de *Entre os nossos índios* e de *Scenas de viagem*. [20] "Camiran a Kinikináo" é pouco mais do que uma paráfrase das notas sôbre Pacalalá de *Entre os nossos índios*; com a exceção do enterro de Pacalalá e a morte de Camiran, é uma versão pouco elaborada dos mesmos acontecimentos. O conto é quasi todo leal à verdade, ainda que bastante interessante e bem narrado para ser o produto de uma imaginação fecunda. Uma comparação de algumas passagens demostrará que "Camiran a Kinikináo" é mais ou menos nova versão de certas partes de *Entre os nossos índios*. A descrição de Pacalalá é parecida. [21] A relação de um exemplo da energia e honestidade de Pacalalá tem muita semelhança. [22] O acolhimentos pelos índios da notícia da morte de Pacalalá é contado, nos dois volumes, em quasi a mesma maneira. [23] A

dor de Camiran, ao saber que seu filho morreu, é narrada nos mesmos termos. [24]

Outra fase do ambiente realístico de *Histórias brazileiras*, ainda que de menor importância em alguns dos contos, é o emprêgo de linguagem e de expressões coloquiais. Há, em "Ierecê a Guaná," algumas frases no dialeto Chané, mas é únicamente em lugares isolados que se usam "brasileirismos," como no modo de falar do soldado que acompanhou Alberto. [25] Em "Camiran a Kinikinão" há poucos coloquialismos, vista a falta de diálogo. "O Vigário das Dôres" os tem sómente na fala do tropeiro que deixou os livros com Padre Monte. "Juca o tropeiro", porém, é cheio de expressão coloquial, tanto no diálogo como na narração, e uma parte relativamente pequena está impressa em itálico — isto contra o costume de Taunay. [26] A verossimilhança aparente dêste conto é acentuada por um prefácio, onde o autor anuncia que êle obteve os fatos de um antigo sargento do exército, e que tentou retirar "loucuções chulas e sertanejas," mas, todavia, "desejando conservar ainda um quê da ingênua, mas pitoresca expressão do narrador." [27]

Sustenta-se ainda mais o ambiente realístico com notas numerosas de descrição ou de definição, e. g., sôbre o nome de um distrito; sôbre o termo "lavrado;" sôbre o fato de que o corpo de Pacalalá não se decompôs; sôbre a alcunha "Dona Cula," etc. [28]

Existem, no volume, certo número de digressões, porém, não são tão prolongadas que ofendam ao leitor. Variam-se de comentários sôbre costumes, a declarações morais e políticas, e. g., sôbre a gula dos índios; sôbre a pobreza da província de Goyaz; sôbre as razões pela falta de energia de Padre Monte; sôbre a alegria de recuperar-se de uma doença grave. [29] Não digressiva, mas altamente inspiracional, é a decisão final de Padre Monte, de ir para a floresta afim de predicar aos aborígenes.

Dos quatro contos de *Histórias brazileiras*, "Ierecê a Guaná" e "Camiran a Kinikinão," particularmente, foram escritos com uma atmosfera de regionalismo autêntico, e dando realce aos costumes e práticas da região. "O Vigário das Dôres" dá evidências de ingenuidade, descrevendo o conflito d'alma de um homem que logrou, finalmente, alcançar um alto nivel ascético, se não mistico, de fervor religioso, desaforando as exigências da carne e as nuvens de dúvidas. "Juca o tropeiro" é encantador, humoristico ao fundo, mas ainda

trágico no espetáculo patético de uma alma simples e confiada que se tornou grande na sua habilidade de perdoar uma injúria grave. O conto inteiro tem uma harmonia completa entre o estilo e o assunto.

Narrativas militares

O volume *Narrativas militares* foi publicado em 1878, com o sub-titulo "Scenas e typos," sob o pseudónimo "Silvio Dinarte," mas também com os iniciais do autor, "A. d'E. T." Nunca foi republicado. Também não foi bem acolhido pelo público, até durante a vida de Taunay. Isto se percebe em notas suas, escritas entre 1894 e 1898 e publicadas por seu filho em 1920 com o titulo *Dias de guerra e de sertão*. Nessas notas mencionou "o meu livro NARRATIVAS MILITARES, ... que tem cunho verdadeiramente profissional e [que] há de um dia ser devidamente apreciado." [30] Há muitos detalhes que não teriam intêsse para quem não estivesse devotado a assuntos militares. Poderia ser essa a razão porque os leitores preferiram *Céus e terras do Brasil*, publicado em 1882, que incorporou algumas das passagens de interêsse mais geral encontradas em *Narrativas militares*, e que teve oito edições de um total de 20.000 exemplares até 1929.

Visto que "O irmão," a primera seleção do volume, é uma relação exata dos acontecimentos que antecederam o começo de *la Retraite de Laguna* de Taunay, não há personagens principais. Há, não obstante, uma enumeração das habilidades de um "camarada" típico; êste é o compaheiro e guia fiel que atende solícitamente seu amo, que é perito em viajar pelo deserto, e que é capaz de confrontar qualquer contingência que sobrevenha. Repete-se literalmente esta relação, com a exceção de umas poucas frases, em *Céus e terras do Brasil*. [31]

Acham-se, em "A vingança de um recruta," vários personagens louváveis. Tonico, o protagonista, revela-se, contando a história, como um moço patriótico, sincero, mas mal instruido e gárrulo, que tem a atitude típica do sertanejo com respeito à honra pessoal, i. è., qualquer injúria póde ser aceita filosóficamente, menos uma bofetada. Esta tem que ser paga com sangue. Dona Thomasia, que parece brevemente, é engraçadamente vívida como a velha feia que, quando seu sobrinho se engajou no exército, decidiu mudar-se para a cidade, onde não correria o perigo de ser desrespeitada. O sargentó Marçal

era um velho militar, severo, belicoso, e "com cara de poucos amigos," que descarregou seu ressentimento, por não ter sido promovido, sôbre os seus subordinados.

O capitão Pitaluga, de "O capitão caipora," consta um estudo interessante de uma pessôa pontual e tacanha. Enviava constantemente comunicações ao governo, escritas sôbre uma variedade de assuntos. Uma vez pediu uma indenização de 543 réis, e outra, queixou com êxito contra o uso de botões de massa a favor dos de metal, nos uniformes — mas até êste triunfo não lhe ganhou a desejada promoção. O major Fonseca era o amigo e colega de Pitaluga. De voz estridente, sempre precipitava-se de um lado para outro, tinha controvérsias com Pitaluga e ameaçava, sem razão, os soldados. Porém, sendo seu coração contrário a seu temperamento, não levava a cabo as suas ameaças.

Em "Um dia de paixão," não existe nenhum personagem que mereça atenção. Os personagens são tão superficiais, quanto o conto.

Há, em "Tio Hilário," representação de caráter, de alta qualidade. Hilário, o amimado de sua mãe, ao ter que morar na guarnição militar, tentou reconciliar-se a ser o alvo dos gracejos de seus companheiros. Não podendo conquistar certa modéstia e timidez, que o tornaram vulnerável, sofreu o melhor que pôde tudo o que lhe foi desagradável. Compreendeu que não estava doado de temperamento de soldado. Receiava chamar a deshonra para o seu nome de família, porque amava a filha de um militar. Ao fim, seguindo o conselho do tenente Peres, pediu ser transferido para a zona de combate, onde conduziu-se corajosamente. O pai de Hilário é bem retratado; velho guerreiro reformado, cheio de ambição por seu filho, mas medroso ao ter êste que confrontar o perigo. O velho Peres é uma criação feliz, talvez a melhor do conto. O companheiro inseparável do pai de Hilário, era um tenente reformado que tinha deixado uma perna no campo de batalha, e por isso usava uma de madeira. Do velhinho jorravam discursos fogosos, confundindo-se engraçadamente generais e almirantes: "D. Pedro Cevallos, almirante em terra e general no mar . . . Não, com mil demônios . . . é o contrário . . . Não me perturbem!" [32] Via tudo do ponto de vista do soldado, porém, sob o seu casco externo tinha o coração sentimental e simpático.

A ficção desta coleção é excelente, com a exceção de "Um dia de paixão," que é superficial e exagerado tanto nos outros aspetos,

quanto na trama. Num prefácio, Eugênio, escrevendo uma carta a "Sílvio," menciona "essa leveza de estylo que comportava o caso, êsse apuro gracioso, essa coreção de phrase,... êsse esmero, em fim," [33] que se desejam ao contar uma história. Apesar dessas ambições anunciadas, a leveza de estilo fica esforçada ao ponto da insipidez; a desejada delicadeza torna-se frívola; a correção de frase é muito trivial para impressionar ao leitor, e o ansiado estilo polido é frágil e monótono. Exemplos típicos do supra-mencionado são a "conversação" entre a "botina Meliès" de Eugênio e o "sapatinho assetinado" de Adélia, e a narração da entrevista nocturna entre os dois amantes. [34]

Há, do outro lado, verdadeiro mérito em outras partes do volume. Vêm-se, em "O irmão," vívidas descrições da natureza, observada pelo autor, e. g., uma vista formosa do Rio Aquidauana, a qual se repete quasi palabra por palabra, em *Céus e terras do Brasil*. [35] Repete-se também, no mesmo livro, ainda que menos fielmente, a descrição notável de uma tempestade. [36] Esta representação de um violento temporal tropical dá realce ao emprêgo de figuras e de contraste, em que Taunay prima. Além disso, o autor ve a natureza com olho de pintor, notando as côres e graduações da aurora e do crepúsculo, [37] e o tumulto de côres vistas na orilha de uma lagôa. [38] Nota também, naquêle lugar, o clamor da multidão de pássaros. Existe uma suspensão assustadora na relação da demora do grupo de exploradores, parados na oscuridão, enquanto os irmãos Campos Leite fizeram pesquizas mais adiante. [39] Oferece-se um contraste admirável entre os sentimentos de um soldado durante a batalha, e a situação patética do ferido. [40]

"A vingança de um recruta" é narrado como se estivesse falando o recruta mesmo. É contado no seu todo em linguagem vernácula, dos lábios de um antigo lavrador gárrulo do interior de Bahia. Cheio de coloquialismos e de termos militares, êste deleitável conto começa: "Cruz, minha Nossa Senhora da Puríssima Conceição! Vida de recruta é peior que de cachorro magro e sem dono. Parece mesmo que a gente fica mais perrengue do que bicho gafento." [41] Mantem-se a ilusão de que é Tonico que realmente está falando, com um modo de expressão agreste e refrescante: e. g., a sorte de um soldado que se jactou de sua bravura; [42] a descrição das moças de Montevideo; [43] etc. Este conto e "O irmão" são as únicas partes do volume

que contêm uma abundância de coloquialismos. Muitos dos termos que são peculiares ao interior ou ao exército, explicam-se em notas, um procedimento habitual com Taunay.

Com a exceção de "Um dia de paixão," tôdas as "Narrativas" têm um ambiente realístico de ocurências que tiveram lugar durante campanhas verdadeiras. "O irmão," de certo, é real, menos tal vez o discurso ao começo sôbre o "camarada," que era perito em procurar comida e em confrontar emergências inesperadas. "O capitão caipora" descreve detalhadamente as atividades de uma guarnição militar em tempo de paz, e os males do sistema contemporâneo de promoções militares.[44] "O Tío Hilário" retrata dois velhos veteranos típicos, com sua vida depois de reformados, e os gracejos dos jovens oficiais, feitos entre si. "A vingança de uma recruta" depende mais na descrição física da atmosfera da vida militar, vista pelos olhos de um recruta ignorante.

Ve-se, às vezes, a personalidade do escritor. A administração militar é condenada por não ter apoiado, e por ter dado ordens totals à expedição de Matto Grosso.[45] Os exemplos do sargento Marçal e do capitão Pitaluga revelaram a necessidade de ter influência no exército para ganhar uma promoção. Os republicanos também são criticados severamente, em "A vingança de um recruta": Tonico disse, ao contar que um grupo de republicanos solicitaram aos soldados que abraçassem os ideais republicanos: "Ora, essa só lembra o diabo! Se iamos dar a vida pelo Império," e "se somos livres, e já se acabou o tempo da tyrannia e dos capitães generaes, também somos monarchistas."[46]

Nem sempre, porém, critica Taunay. Está presente, na maioria dos contos, um forte patriotismo. Um exemplo disto é a declaração que as bandeiras e os canhões ainda possuídos pela expedição que se retirou da Laguna, "para essa columna de míseros representavam a única cousa que convinha salvar: a honra."[47] Também, Tonico disse: "Isto de pátria parece ... uma mentira ou cousa que não existe ... ; mas lá chega uma occasião e ... surde por causa da pátria no coração da gente uma força tão grande que ninguém póde resistir-lhe."[48]

Narrativas militares consta uma mixtura de realidade, de fantasia trivial, e de ficção robustamente realística. Este último componente é a feição saliente do volume.

Há personagens bem feitos, e passagens descritivas de grande valor, muitas das quais foram republicadas numa obra de maior popularidade, *Céus e terras do Brasil.*

Geralmente, o interêsse das narrativas seria de um caráter limitado, devido à sua feição militar, mas algumas, como "A vingança de um recruta" e "O Tio Hilário," são excelentes de qualquer ponto de vista, e merecem uma sorte melhor da que têm tido.

"Fantasias"

Em *Céus e terras do Brasil,* publicado em 1882, apareceram duas curtas "Fantasias," "O sonho do sabiá" e "A araponga e a onça," que são um produto encantador da imaginação poética de Taunay. Os dois contos têm simplicidade de trama e de fórma, com uma fascinadora atmosfera folclórica. Em "A araponga e a onça," há uma formalidade fingida na apresentação dos "caráteres." O velho pássaro que contou a narração disse: "Tenho bôas razões de ufania por mim e por tôda a nossa illustre grey," e um dos jovens que escutavam era, nos conta o autor, "a mais saidinha do rancho, apezar de viver ainda debaixo das vistas dos seus respeitáveis progenitores." [49] Os dois sanhassús recem-casados não puderam chegar a um acôrdo referente a qual a orilha do rio em que se haviam conhecido, e com isso a fêmea gemeu: "Ah! meus pais! ainda há tão pouco que vos deixei! . . . Sou bem infeliz!" e o macho sussurrou: "Preciso condescenter sempre . . . porque êste delicado entesinho é víctima dos nervos." [50]

Em "O sonho do sabiá" há um contraste eficaz na exposição da situação do sabiá, acostumado à liberdade da floresta, e agora encarcelado numa gaióla imunda. No seu sonho, muitas passagens são poetizadas, com uma musicalidade de expressão e imagens poéticas, e. g., a descrição do efeito sôbre a vegetação do sol estival, quando "as árvores contrahiam a folhagem, para darem menor campo aos ráios do desapiedado astro. De prostradas se haviam até calado as cacarejantes seriemas e as estrídulas cigarras." [51] Diz-se, do oásis no deserto: "alli ciciava uma aragem fresca e insinuante como o hálito da aurora . . . Nem lhe faltavam as fragrâncias das flôres, pois nos ares se expandiam como borboletas presas por invisiveis fios, odoríferas orchídeas." [52]

Há, nos dois contos, uma atenção de artista à vida, ao movimento, e ao som. O sabiá, cantando da aurora na floresta, "pintou as gradações da luz que vem subindo, o júbilo da terra que acorda, o borborinho da vida em suas primeiras agitações, o chilrar dos insectos, o gazear dos pássaros." [53] A araponga viu um grupo de pássaros que, "Na ramada chilreavam, com mil gorgeios e jovial garrulice, corriam, espanejavam-se, pulavam, brincavam, saracoteavam, ... perseguindo-se uns aos outros, erguendo repentino vôo e ... pousando com grande alarido." [54] A araponga também, falando das suas preparações para espantar a onça, disse: "E continuei *sol, si, si*; lima, que lima; lima, que lima, *rein, rein, rein*." [55] Das passagens que evocam côres vivas, a mais vivida è, tal vez, a descrição do colibri, cujas "refulgentes scentelhas furta-côres ... cambiam, se apagam, rebrilham e fogem, transmudando-se, ora em vivas chispas de fôgo, ora em laminasinhas de ouro esverdeado, prata, cobre ou coruscante aço." [56]

As "Fantasias" têm seu lugar distinto entre os contos de Taunay. Têm brilho de côres, estão cheias de movimento e de imagens poéticas, mas ainda o autor as narra com uma simplicidade que nos encanta.

Ao entardecer

Dos contos de *Ao entardecer*, "Ciganinha" e "Pobre menino" já foram publicados, sob o pseudónimo "Heitor Malheiros," na *Gazeta de Notícias* de Rio de Janeiro. "Uma vingança" também foi publicado naquêle jornal, havendo ganho um prêmio para contos anónimos. Todos os contos do volume foram por Taunay reunidos e preparados para serem publicados, com o título tentativo *Já crepúsculo*, mas a morte não lhe deixou ver a sua publicação. Foram publicados numa edição póstuma, em 1900, com o seu título atual.

Alguns dos contos têm representações excelentes de personagem, e em outros, os caráteres não são de nenhum valor. Em "Pobre menino," por exemplo, há pouco de notável, menos uma vista rápida, em que Taunay se destaca, do pagem que atendeu "Boy."

Por contraste a isso, Gêgéca, a figura principal de "Ciganinha," é bem retratada no seu desenvolvimento desde a menina com modos de rapaz, até a mulher provocativamente bela. Como menina, tinha uma caraterística extraordinária: "No meio de todos êsses desman-

dos e reparáveis extravagâncias, singular recato, instinctivo e selvático pudor." [57] Como adolescente, estava completamente sem medo. O conhecimento da sua própria inocência básica lhe fazia desprezar a opinião dos outros, mas o tentado de José Bispo de violá-la, amadureceu-a ensinou-lhe uma bôa lição. Então, sem instrução e sem experiência na sociedade, ainda sabia, por instinto, aplicar os eternos tratagemas femeninos quando apareceu o doutor Anselmo com o coração na mão.

Dona Cula, a mãe de Gêgéca, é um bom retrato de uma sertaneja decadente, vagarosa em pensamento e em ação, indiferente, "falando cantando," e chorando com grande facilidade. A sua falta de espírito apresenta um contraste excelente à vivacidade de Gêgéca. José Bispo era um bruto sensual, dispôsto a violar Gêgéca quando não pôde comprar seus favores. Até lhe propoz o casamento ao falhar a sua tentativa de violá-la, pensando que a riqueza relativa dêle a faria menosprezar o fato de que êle morava com uma mulher que havia parido quatro dos seus filhos. É o contrário de Anselmo, cuja ufania arrogante se desfez ante a impregnabilidade da virtude de Gêgéca. Ao falharem os seus esforços de seduzi-la com declarações de amor, e até com lágrimas, para casar-se com ela esqueceu a vaidade da família antiga e o medo do que diriam seus pais.

"Cabeça e coração" tenta apresentar o desenvolvimento psicológico dos dois personagens, Bettina e Antenor, especialmente daquêle. Bettina, uma moça formosa, pensava que o respeito que ela tinha para com a profundidade intelectual de Antenor era amor. Não obstante, uma vez casada com êle, não experimentava os sentimentos pelos que suspirava, e caiu nos braços de um homem menos digno, mas mais jovem. Alguns meses mais tarde, ela foi aflita pela compunção, ao apagar-se o fogo da sua paixão ilícita. Antenor, o filósofo, também foi desapontoado por um casamento que invadiu a sua "torre de marfim." Quando Bettina o abandonou, êle sofreu-o com resignação e salvou sua honra com a publicação de uma obra que demostrou a sua propria puridade e honradez. Estes dois não são mais do que perfis de caráteres, e o pouco percebimento psicológico visto na sua revelação não nos impressiona com sua profundidade. O caráter Bettina só serve para ilustrar, mais uma vez, o tema antigo de que a flôr da mocidade tem inevitavelmente de murchar-se ao ser expôsta à geada da velhice.

"Uma vingança" não tem nenhum esboço de caráter. O único a notar-se é o remorso de Campos pela morte, que êle mesmo causou, de sua esposa, e o ôdio dêle, frio e calculador, para com Sofia, uma típica (para Taunay) borboleta da sociedade que escravizou corações enquanto esperava um casamento que lhe fosse aceitável.

Arnaldo Grácias, de "Rapto original," é um palhaço incomparável: "Dotado de muito chiste natural, talentoso, com estupendo poder de assimilação, sabendo tudo, e no fundo ignorante chapado, verboso, e mais que isso eloquente, com uma phrase viva, faiscante." [58] Dizendo-se descendente de guerreiros espanhóis e amigo de Théophile Gautier, passava seus dias na Rúa do Ouvidor, deixando a seus conhecidos lhe comprarem o que comer e beber, morando com um grupo após outro de amigos, e tomando prestados dêles dinheiro e roupa. Sempre tinha planos grandiosos, mas nunca levou a cabo nenhum. O único que lhe molestou quanto a Júlia, a moça frustrada que êle raptou, foi o dinheiro que ela tinha, sendo esta uma comodidade à qual êle nunca tinha dirigido pensamentos sérios. Quando a raptou, o único habitante de Rio de Janeiro que não o sabia de antemão era o pai, vista a incapacidade de Grácias de guardar um segredo.

Não há, no conto, outra pintura real de caráter, menos uma vista breve do velho Candelária, quem se orgulhava de ser polido e civilizado, mas cujo temperamento colérico quasi o conquistou durante uma visita do impertinente Grácias.

Em "O estorvo," Amaro Esteves era um "nouveau-riche" que queria desfazer-se de sua companheira de fazia dezesseis anos, a qual não lhe convinha mais. Amaro recebe pouca atenção da parte do autor. Quem sobressai, vista pelos olhos de Amaro, é sua mulher, Nicóta, quem não podia adaptar-se à riqueza. Tinha criados em casa, mas todavia se levantava tão cedo como antigamente. Ainda falava com o sotaque carregado e cantado; apenas sabia ler e escrever; e usava os cabelos —sua única feição redentora— puxados para traz, sem atenção à sua pareciência. Sem emoções e escrava dos hábitos, ela, devido à sua fealdade extrema e sua falta de gôsto, despertou em Amaro vergonha dela ao serem êles forçados a sair juntos na sociedade.

Gêgéca e Arnaldo Grácias ficam entre as melhores criaturas de Taunay. Com êsses dois personagens demostra êle a sua capaci-

dade de criar um vívido retrato físico. Descreve-se Gêgéca com cuidado, nas variadas fases de seu crescimento, e. g., como criança: "esfrangalhada sempre, com as sáias em molambos, o corpete a lhe cahir pelos hombrinhos magros, descarnados, as pernas à vista, núas, nervosas, esgalgadas, pés no chão." [59] Grácias era "alto, magro, muito claro, com ... cabellos em continuo desalinho, barba espetada perpendicularmente ao queixo, distinguia-se ... por pés e mãos enormes." [60]

Do ponto de vista de estilo, existe, em alguns dos contos, uma qualidade notavelmente forçada, certo primor artificial. Um exemplo disto se vê em "Pobre menino," quando a criança olhou o escritor, seus olhos perguntando o que viria após a morte: "Podia confiar? ... A levae-o ... longe, pela immensidade na desconhecida viagem, o regaço de algum anjo, faria vezes da estremecida mãe?" [61] É narrada "Uma vingança," pela mais parte, com simplicidade, mas uma passagem peca por uma superficialidade transparente; E la se foi ella, envolvida nos lânguidos efflúvios de cadenciada e vaporosa música." [62] Todo "Cabeça e coração" é insípido e forçado, por exemplo, Antenor, declarando a Bettina que êle se opunha ao casamento, disse que lhe era difícil dizê-lo: "Imagine abandonada estátua em florido jardim a repellir ... o pendão de rosas que busca engrinaldar-lhe a fria e marmórea frente." [63] E Bettina, ao conhecer Aguiar, seu futuro amante, sentiu-se inquieta, e aquela noite: "Deitada, só poude conciliar agitados momentos de somno, quando os ráios da aurora acariciaram doce e pallidamente as janellas do seu bello e senhoril palacete de residência." [64]

Oferece-se um contraste a esta trivialidade com a expressão robusta das outras narrações. É "pão, pão, queijo, queijo," e recebe-se um impacto impressionante. Em "Ciganinha," Dona Cula foi abandonada por seu amante cigano, e: "Signal da sua passagem, além do volumoso abdomen da Cula, só um cofresinho de bom peso." [65] Gêgéca a menina disse a sua mãe: "Ora, mamãi, de que serviu ... mecê ter sido sempre boa ...? O malvado do cigano não lhe fêz mal, não a surrou como boi corneta, e não a deixou de vez com a pança cheia?" [66] Em "Rapto original," Grácias anunciou que o homem devia participar-se dos rigores da reprodução, tão bem como dos prazeres: "Uma vez a esposa, outra o marido. Oa taes senhores que experimentem o que é bom. Quero vêl-os *grávidos*!" [67] Em "O es-

torvo," a Caxambú: "Certo dia ... à mesa do jantar, Nicóta ergueu-se de repente, levou a mão ao peito, soltou um grito abafado de angústia e tombou no chão, redondamente morta." [68] E no climax poderoso do mesmo conto, Esteves foi despertado cedo por "mil clarins de Jericó, trompas infernaes, repercussões medonhas, écos terríficos, tudo dominado por uma voz plangente, um uivo de suprema agonia a bradar: *Assassino*! ..." [69]

Também há, em dois dos contos, uma destreza agradável de estilo. Narra-se "Ciganinha" num tom de conversa, com termos íntimos e uma atmosfera benévola e familiar. Gêgéca a meina abriu a caixa deixada por seu pai, e "Tratou logo de reduzir a dinheiro um dos collares [que achou], guardando o outro para si ou para maior de espadas." [70] Gêgéca a mulher era tão formosa, que "andava positivamente tonta, de miôlo virado, tôda a rapaziada d'aquêlles centros." [71] O narrador nos diz, com ironia, que o Dr. Anselmo era descendente do célebre Marquez de São João da Palma, quem "era povoador por excellência. Comprehendia ... que o Brasil ... precisava e ainda precisa de gente, lá, pois, ... applicando com enthusiasmo o *multiplicamini* de Jehóvah, nem melhores serviços podia prestar à corôa de Portugal." [72] Anselmo, falando com Gêgéca, "se não deitou discurseira, foi por sentir a cabeça que nem um ninho de guaxupés assanhados, debaixo das baterias oculares da *ciganinha*." [73] E no fim o autor escreve: "Entrou por uma porta e sahiu pela outra, e acabou-se a história." [74]

Todo o conto "Rapto original" foi escrito de um modo humorístico, e, na verdade, é uma gargalhada contínua. É uma sátira admirável dos bobos da sociedade organizada — os que trocam um gracejo por um bocado, um chiste por um refresco, um discurso por uma cama, e que tomam para si, com calma, o que não se lhes oferece. Existe, no conto, uma atmosfera divertida de pseudo-gravidade. Júlia, por exemplo, estava "esperando o pretendente *patent*, garantido pelo governo paternal, quando ferrou n'êsse namoro muito cerrado e sério." [75] Quando o pai de Júlia entrou no quarto de hotel onde Grácias e sua namorada passaram a noite, o noivo, "sentando-se na cama, pegou com as mãos os pés em attitude de quem estava disposto a encetar conversa familiar e entrar em accôrdo amigável." [76] Ha, no fim da narração, uma encantadora formalidade fingida. Grácias orgulhava-se de que "Pudera ... sugjugar victorioso

a animalidade feroz e bramante . . . e arcar . . . com os ímpetos vorazes da volúpia, tudo para quedar-se immóvel de joelhos, . . . na mais adorável e santa vigília de amor e de respeito." Por isso, êle, Grácias, "em menos de meia hora e entre dous cálices de cognac, compôz, sublimando a virtude própria e o seu heroismo, esplêndido soneto nuns sonóros alexandrinos." [77]

Dentre os contos do volume, "Ciganinha" é o mais completamente desenvolvido. Esta chamada "história verdadeira" é autêntica, com una atmosfera convincente de realismo. Empregam-se notas para explicar termos que poderiam despertar dúvidas no leitor, quanto ao seu significado; servem também para estabelecer o fato de que o ambiente foi tirado das observações do escritor, e. g., uma nota sôbre umas quadrinhas cantadas por João Valentim assevera: "Com ligeiras alterações, ouvi tôdas estas quadrinhas da bocca de um d'êsses improvisadores populares." [78] Ha, como parte do ambiente realístico do conto, muitos coloquialismos que se empregam no diálogo, o qual tem proeminência, e também fazem parte da narração. Até as descrições da natureza, embóra dêm ênfase, como sempre, às côres e à forma artística, têm certo sabor coloquial, especialmente na pintura do Rio Paranahyba. [79]

"Uma vingança" e "Cabeça e coração" seguem uma tendência de Taunay o moralizar. O moral do primeiro é que Campos com a vida o que fêz a sua esposa; e Sofia pagou, com a sua reputação, a sua leviandade. A finalidade de "Cabeça e coração" revela-se numa nota: "Foi êste conto resposta à carta de um amigo . . . que, aos 60 annos, pediu a minha opinião sôbre um casamento desproporcionado, que afinal realisou." [80] Bettina, culpada primeiro de um raciocínio imprudente, e depois de uma paixão ilícita, sofreu um destino compatível com a sua transgressão social e moral. Uma vez fugida com Aguiar, teve que suportar "as consequências da posição equívoca a que se atirára, mas que o mundo jamais perdôa." Foi mal aconselhada, "já pela cabeça, já pelo coração." [81]

"Pobre menino" toca uma refrã que não é comum na produção ficcional de Taunay. O autor, diabético insanável e destinado a morrer, empregou o conto como veículo para filosofar sôbre a morte. Ao primeiro, falou com optimismo, respondendo a "Boy" que êste veria "a realidade, eterna, cheia de encantos e esplendores . . . Illimitada é a bondade do immenso Creador!" [82] Teve, porém, pensamen-

tos amargos ao ver que o menino falhava; e depois, neútro, o problema não resolvido, depois de que "Boy" foi levado embóra por seus pais, "no vagão vasio, como que continuei a fitar aquêlles olhos ardentes, indagadores, tão suaves, no ingente desespero, na dúvida do problema eterno." [83]

Ao entardecer é o último volume da literatura de Taunay. Dá evidência das melhores feições das suas escrituras ficcionais, e. g., desenvolvimento convincente de caráter em alguns casos —invariavelmente quando o ambiente é realístico— e tratamento hábil de cor local. Estabelece uma atmosfera realística como fundo para a intriga de "Ciganinha," que acontece numa vila do interior. Também tem um interessante estilo palestrador e um humor robusto em "Ciganinha," e especialmente em "Rapto original."

Porém, ficam evidentes também alguns dos defeitos habituais de Taunay. Falham seus esforços para a análise psicológica, particularmente em "Cabeça e coração." "Uma vingança" e "O estorvo" não são verdadeiramente psicológicos, mas dependem, por seu efeito, nêste no dito moral que o criminoso não cumpre seus fins, e naquêle numa trama mais ou menos original. Onde o escritor aspira demais a um estilo polido e formal, baseado em raciocínio elaborado e em longos discursos, como em "Cabeça e coração," fica trivial e superficial. "Ciganinha" e "Rapto original" são admiráveis, ao par de qualquer outra escritura de Taunay. Peor do que "Cabeça e coração," a não ser "Um dia de paixão" de *Narrativas militares*, não escreveu, nem teria podido escrever. "Cabeça e coração," não obstante, junto com "Pobre menino," "Uma vingança," e "O estorvo" sim revela as suas tendências omnipresentes de fazer propaganda e de moralizar.

Nos seus contos, Taunay segue as mesmas inclinações que se percebem nos seus romances. Os seus primeiros contos são em grande parte regionais, baseados nas suas experiências tidas durante a guerra do Paraguay, e nas suas observações, cuidadosamente anotadas, da vida no interior do Brasil. A maioria dos contos são uma refleção do que êle viu e reteve, sendo seu ambiente completamente realístico e os personagens verdadeiros, nos seus pensamentos, nas suas ações, e na sua maneira de falar.

Alguns dos contos que apareceram mais tarde, tais como "Cabeça e coração," embóra imbuidos de sentimentos sociais, tentam al-

cançar um estilo refinadíssimo, que as mais vezes não sobrepassa a superficialidade. Outros, como "Uma vingança" e "O estorvo," têm uma simplicidade atraente de expressão. E quando Taunay volta ao seu querido sertão, como em "Ciganinha," e quando escreve num tom de formalidade fingida, como em "Rapto original," êle é magnífico. O fato de que todos êstes últimos contos foram escritos durante mais ou menos o mesmo período de tempo, indica que êle era capaz de produzir material são e divertido, baseado nas suas observações da sociedade carioca — mas que êle escrevia melhor sôbre o interior.

Os contos, no seu todo, revelam também a mesma inclinação que sempre está presente em Taunay — aspira a um alto nivel moral, premia o bom, e pune o mau.

HUBERT E. MATE

NOTAS

1 Martin García Mérou, *El Brasil intelectual*, Buenos Aires, 1901, p. 154.

2 David M. Driver, *The Indian in Brazilian Literature*, New York, 1942, p. 140.

3 A. d'E. Taunay, *Histórias brazileiras*, Rio de Janeiro, 1874, p. 35.

4 *Ibid.*, p. 174.

5 *Ibid.*, p. 18.

6 *Ibid.*, p. 25.

7 *Ibid.*, p. 157.

8 *Ibid.*, p. 23.

9 *Ibid.*, p. 43.

10 *Ibid.*, p. 36.

11 *Ibid.*, p. 168.

12 *Ibid.*, p. 55.

13 *Ibid.*, pp. 123-124.

14 *Ibid.*, p. 209.

15 *Ibid.*, p. 186.

16 Driver, *op. cit.*, p. 140.

17 *Ibid.*

18 García Mérou, *op. cit.*, p. 154.

19 *Entre os nossos indios*, São Paulo, 1931, p. 6.

20 Cf. *Histórias brazileiras*, p. 41, com *Entre os nossos indios*, pp. 22-23, e *Scenas de viagem*, Rio de Janeiro, 1868, pp. 174-175.

21 *Histórias brazileiras*, p. 134 e *Entre os nossos indios*, p. 28.

22 *Histórias brazileiras*, pp. 135-136 e *Entre os nossos indios*, pp. 28-29.

23 *Histórias brazileiras*, p. 147 e *Entre os nossos indios*, p. 41.

24 *Histórias brazileiras*, p. 149 e *Entre os nossos indios*, p. 42.

25 *Histórias brazileiras*, pp. 26, 28.

26 Veja-se, e. g., *ibid.*, pp. 185, 188, 189, 204, 221.

27 *Ibid.*, p. 183.

28 Veja-se *ibid.*, pp. 24, 29, 148, 190.

29 Veja-se *ibid.*, pp. 43, 162, 165, 177.

30 *Dias de guerra e de sertão*, São Paulo, 1920, p. 46.

31 Cf. *Narrativas militares*, Rio de Janeiro, 1878, pp. 9-10, com *Céus e terras do Brasil*, São Paulo, 1929, pp. 28-29.

32 *Narrativas militares*, p. 230

33 *Ibid.*, p. 197.

34 *Ibid.*, pp. 208-209, pp. 212-216.

35 Cf. *Narrativas militares*, p. 43, com *Céus e terras*, p. 79.

36 Cf., e. g., *Narrativas*, pp. 54-55, com *Céus e terras*, pp. 57-58.

37 *Narrativas*, p. 11.

38 *Ibid.*, p. 44.

39 *Ibid.*, p 34.

40 *Ibid.*, pp. 63-64.

41 *Ibid.*, p. 75.

42 *Ibid.*, p. 91.

43 *Ibid.*, p. 100.

44 Taunay mesmo teve uma experiência desilusionante com o sistema, em 1868, sendo passado a favor de um oficial menos qualificado. Veja-se o seu discurso na Câmara dos Deputados, *Discurso... em 14 de abril de 1882*, pp. 30-31. Veja-se também *Memórias do Visconde de Taunay*, São Paulo, 1948, p. 443.

45 *Narrativas*, pp. 17, 19.

46 *Ibid.*, pp. 91, 94.

47 *Ibid.*, p. 66.

48 *Ibid.*, p. 85.

49 *Céus e terras do Brasil*, p. 96.

50 *Ibid.*, p. 103.

51 *Ibid.*, p. 90.

52 *Ibid.*, p. 92.

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*, pp. 99-100.

55 *Ibid.*, p. 109.

56 *Ibid.*, p. 100.

57 *Ao entardecer*, Rio de Janeiro, 1900, p. 23.

58 *Ibid.*, p. 157.

59 *Ibid.*, p. 34.

60 *Ibid.*, pp. 159-160.

61 *Ibid.*, p. 26.

62 *Ibid.*, p. 146.

63 *Ibid.*, p. 117.

64 *Ibid.*, p. 128.

65 *Ibid.*, pp. 38-39.

66 *Ibid.*, pp. 42-43.

67 *Ibid.*, p. 162.

68 *Ibid.*, p. 195.

69 *Ibid.*, p. 196.

70 *Ibid.*, p. 45.

71 *Ibid.*, p. 66.

72 *Ibid.*, pp. 80-81.

73 *Ibid.*, p. 88.

74 *Ibid.*, p. 102.

75 *Ibid.*, pp. 156-157.

76 *Ibid.*, pp. 180-181.

77 *Ibid.*, pp. 182-183.

78 *Ibid.*, p. 70.

79 *Ibid.*, p. 39.

80 *Ibid.*, p. 109.

81 *Ibid.*, p. 134.

82 *Ibid.*, p. 22.

83 *Ibid.*, p. 29. As *Memórias* de Taunay revelam que êle tinha fé na existência de Deus, mas que, sendo materialista, não dava crédito à religião cristã. Veja-se *Memórias*, pp. 109-111.

PERFILES

Dos poetas norteamericanos

I

Robert Frost

Este poeta pasó veinte largos años sin poder hallar editor para sus poemas. Al dar el título de su primer libro, *A boy's will*, publicado en 1913, nos parece justo recordar el nombre del editor: Henry A. Holt, de New York.

Un sector de la crítica estadunidense considera hoy a Robert Frost como el mejor poeta de su patria; sobre todo, como cantor de la naturaleza, de la tierra materna, de las colinas de New Hampshire. Su visión humanísima y en gran parte objetiva no se concreta a la mera descripción. Alientan en su obra muy sutiles elementos espiritualistas, que elevan su canto nativo a la jerarquía de los valores humanos universales.

A su primer libro siguieron nuevas obras que revelaron siempre afanes y realizaciones de superación: tales *North of Boston*, *A mountain interval*, *New Hampshire*, este último es, quizá el más valioso de sus libros. En sus páginas es donde está acentuada con más firmes rasgos esa virtud fundamental de su lirismo: traspasar lo simplemente anecdótico, la descripción realista, el colorido del paisaje, la descripción de tipos y costumbres, el carácter folklórico, para llegar a zonas de lirismo sustancial y personal, en realizaciones de gran belleza expresiva, de sugeridora estilización.

Este es el mayor mérito de su obra, que le asigna un lugar primerísimo en el grupo lírico de su patria, en todos los tiempos. Otros de sus compatriotas podrán superarlo en algunos aspectos: Edwin Arlington Robinson es quizá más lírico; Vachel Lindsay lo supera en hondura emotiva; Edgar Lee Masters posee mayor riqueza de facetas, a la vez que Archibald Mac Leish presenta una obra de más afinado lirismo; pero ninguno ha realizado en su patria una obra lírica en que la naturaleza aparezca tan intensamente espiritualizada, en que el color local se ilumine de una manera tan humana y universal, como en los poemas de Robert Frost. Nacido en 1875, obtuvo tres veces (en 1924, 31 y 37) el Premio Pulitzer de Poesía.

En 1943 apareció en New York (editado por la misma casa que treinta años antes había publicado su primer libro) una excelente antología de los poemas de Frost; selección inteligentemente realizada, prologada y anotada por el crítico Louis Untermeyer, quien al frente de los poemas ha escrito breves y sutiles comentarios, a manera de exégesis.

II

William Carlos Williams

PARA Waldo Frank, es William Carlos Williams el mayor poeta actual de Estados Unidos. Esta opinión es la misma de otros intelectuales, incluído Albert B. Franklin. Nosotros la admitimos como una preferencia individual; pero creemos que el paisaje contemporáneo de la lírica estadunidense es demasiado y amplio y rico, para dar a un sólo autor la supremacía. La complejidad de ese paisaje nos inclina a dividir el primer plano entre varias figuras, no olvidando ciertamente a William Carlos Williams, pero tampoco descartando a Wallace Stevens, ni a T. S. Eliot, ni a E. E. Cummings y algún otro poeta.

William Carlos Williams (y no William *Charles* Williams, ni William *Carl* Williams, como escriben algunos, en Hispanoamérica, creyendo corregir un nombre mal escrito) no es, precisamente un poeta popular. Popular, nunca lo fué, quizá nunca lo sea. Es sencillamente un gran poeta, muy valorado por la mejor intelectualidad de su patria y de algún ambiente europeo (Gran Bretaña y Francia, sobre todo). No es popular, por la propia índole de su obra, que no hace ninguna concesión al gusto vulgar, ni busca la música fácil. Su poesía es ardua. Quiere lo esencial, se expresa en líneas esquemáticas. Es sobre todo uno de los maestros de la juventud renovadora de la poesía de Estados Unidos, que lo mira con la misma devoción con que puede mirarse a Rilke o al gran sobrerrealista francés St. John Perse.

El desdén que Williams siente por toda decoración musical (*decoración* musical, no *valor* musical que es otra cosa) queda eviden-

ciado en su característica de ubicar adverbios y preposiciones al final de los versos, donde la tradición acostumbra dar preferencia a sustantivos y adjetivos, de un efecto sonoro más eficaz. He aquí, como ejemplo, nuestra traducción de su poema "Illegitimate things" ("Cosas ilegítimas"):

"El agua corre aún — el tordo canta aún — aunque en — las orillas del cielo — en lo hondo de la lejanía — confúndense — ecos de cañoneo — cuyo silencio revive — valle tras — valle a la paz — como los poemas conservan aún — el lenguaje — del viejo éxtasis".

Un crítico que no gusta de esta poesía, la califica de "rompecabezas de versos libres", de "prosa entrecortada, con pretensiones de poesía". Para nuestro gusto, sin embargo, la poesía vive y respira en la honda sugerencia de esas visiones breves y penumbrales, cuya música asordinada nos es más grata que la fácil y pegajosa sonoridad de tantos poemas pomposos.

Lo que Williams busca es la poesía pura, sin elementos ajenos a ella, sin nada didáctico, sin nada que no sea de él. Nació el 17 de septiembre de 1883 en Rutherford, New Jersey. Su primer libro, *Poems*, apareció en 1909. Le siguieron otros tomos; entre ellos, uno titulado en español. Es asimismo ensayista, novelista y autor de "short-stories", aunque ante todo y sobre todo es poeta. Se gana la vida ejerciendo su profesión de médico. Desciende de ingleses, franceses, daneses y españoles. De esta última ascendencia le viene, sin duda, el "Carlos" de su nombre.

GASTÓN FIGUEIRA

RESEÑAS

ARTURO USLAR-PIETRI, *El camino de El Dorado.*—Buenos Aires. Editorial Losada, S. A., 1947. 315 pp.

Al talento brillante de Uslar-Pietri debemos otra novela histórica en su obra *El camino de El Dorado.* La leyenda de El Dorado, con su tema de la maldición del *dinero fácil*, viene preocupando a este joven novelista, cuentista, poeta, y crítico venezolano, hace ya años. Se había servido de ella en *Las lanzas coloradas* al pintar y desarrollar los antecedentes de la familia Fonta. Solamente de paso cuenta la expedición malaventurada de don Carlos de Arcedo que buscó El Dorado con unos treinta indios y diez españoles. En la última novela el tema reviste mucha mayor importancia, aunque quizá un poco menos de la que el título indica.

Una expedición capitaneada por el gobernador Pedro de Ursúa sale de Mayobamba, Perú, descendiendo por el río Marañón en busca de las riquezas de El Dorado. Entre el abigarrado conjunto de españoles e indios figuraba Lope de Aguirre, quien poco a poco y por malas mañas se apodera de la dirección de la expedición que pronto encontró miserias y privaciones, en vez de riquezas. Con una crueldad patológica el Tirano elimina a sus rivales, uno por uno; sale al mar; se dirige a la isla Margarita donde somete al pueblo, depone al gobernador legítimo y saquea la pequeña colonia. Se subleva contra el rey y anima a sus secuaces con promesas de las mismas riquezas del Perú. Víctima de su propia locura, lo matan y le cortan la cabeza terminando así la vida de este fantástico rebelde.

Uslar-Pietri escoge los personajes de sus novelas, con talento: Boves en *Las lanzas coloradas* y Lope de Aguirre el Tirano en *El camino de El Dorado.* En ésta, sin embargo, el novelista ha superado técnicamente su primera novela histórica. Boves nunca emerge de las sombras como personaje vivo, en *Las lanzas coloradas.* Al contrario, es medio mitológico,

un nombre que aterroriza al pueblo entero. No así Lope de Aguirre. Con una habilidad poco común, el autor desarrolla el personaje del Tirano psicológicamente, hasta convertirlo en el perverso rebelde que murió víctima de su propia locura. A pesar de su locura, Lope de Aguirre nunca deja de ser un ser humano, por perverso que nos parezca. Con gran destreza Uslar-Pietri nos pinta los temores, las esperanzas, las dudas y aun el amor paternal que sentía hacia su hija. Un aspecto sobresaliente del arte de novelar de Uslar-Pietri es el sentido preciso que tiene de la forma de la novela. Pocos novelistas hispanoamericanos lo igualan en aptitud para desarrollar la trama de un cuento o una novela. Casi podemos decir que éste es un arte perdido entre los modernos, con excepción de la novela policíaca. En *El camino de El Dorado* Uslar-Pietri nos lleva de incidente en incidente, con gran intensidad emocional, hasta la culminación de la novela. Al terminarla tenemos la sensación de que hemos participado en algo, y que al mismo tiempo hemos llegado a un fin. Como en Baroja, hay movimiento continuo y turbulento; pero en Uslar-Pietri hay además culminación y desenlace. En cambio, en Baroja, la trama es una danza que nunca termina.

Es verdad que nuestro autor no reconstruye el pasado históricamente en todos sus detalles, como suele hacerse en la novela histórica en general. Su concepto del arte es mucho más amplio. Lo que hace en *El camino de El Dorado* es evocarlo para darnos a conocer la figura del Tirano y ubicarlo en su ambiente y en su momento. Lope de Aguirre está dibujado aquí como persona de carne y hueso. En *El camino de El Dorado* Uslar-Pietri se nos revela como un magnífico profesor de historia que sabe que el arte la enseña mejor que en los libros y los cursos.

LOWELL DUNHAM,
Universidad de California, Los Angeles.

ANTONIA SÁEZ, *La lectura, arte del lenguaje.*—San Juan de Puerto Rico, Imprenta Venezuela, 1948, 371 pp.

Pronunciamos el nombre de doña Antonia Sáez y el alma se nos inunda de una santa y serena alegría, porque en medio de la incertidumbre y el relativismo contemporáneo, aparece esta sabia maestra puertorriqueña como una roca salvadora de paz; está ella con su ciencia y su "lógica del corazón" de que habló un pensador francés.

La evocamos en la escultura que hiciera de ella Compostela, rodeada de luminosidad. Sentimos el ritmo de su noble espíritu al pasar nosotros

los ojos sobre las líneas en que el poeta español Antonio Machado elogia a Giner de los Ríos, y en las que Giner de los Ríos y Hostos dibujan en el aire la figura del maestro ideal como guía en el taller, convirtiendo en vínculo interno y ético, el exterior, y haciendo de la enseñanza, una fuerza fecundadora, formadora del hombre integral.

Su actitud, su mirada hacia lo intemporal, su estilo de vida nos mueven a leer las palabras en que Scheller define el saber culto y, sobre todo, el saber de salvación; pero el eterno otear de horizontes de eterna belleza, el mirar hacia valores universales viene unido en doña Antonia Sáez, a una afirmación cotidiana de las esencias boricuas, nacionales.

Maestra es ella por su dedicación al niño que ama en las metáforas de una poetisa de América —"estrellita, rocío sobre una rosa, vellocinito tembloroso"—; maestra por la luz y la honradez que ha puesto en el corazón de varias generaciones de jóvenes y viejos; maestra por su noble visión cívica y patriótica; maestra, finalmente, que entiende, según el ideal socrático, que el perfecto conocimiento va unido a una voluntad recta y justa.

Múltiples son sus títulos académicos, entre otros un Doctorado en Filosofía y Letras, de la Universidad de Madrid. Múltiples sus viajes por centros de arte y cultura en los Estados Unidos, Hispanoamérica y Europa. Varios sus libros —*El teatro en Puerto Rico, Las artes del lenguaje en la escuela elemental, La lectura, arte del lenguaje*— y sus artículos literarios y pedagógicos. Todo esto, que debía ser, que es tanto para un pueblo sin memoria, palidece ante esa maravillosa realidad humana y ética que queremos significar al decir: "Doña Antonia Sáez, la maestra".

Una de las más hermosas contribuciones que conocemos a la literatura pedagógica en lengua española en éste, el último libro mencionado: *La lectura*. Arte y ciencia se funden en maridaje perfecto en esta obra ennoblecedora de la conciencia del maestro. *La lectura* es código de estética y de ética. Es obra de sabiduría.

Bellamente arquitecturada en sus seis capítulos, analiza un temario de verdadero interés: la necesidad de la lectura, el proceso, la enseñanza —aprestamiento, inicio sistemático, progreso— y refinamiento.

Preceden unas palabras en que se nos informa acerca de los propósitos de la autora: "hacer que este arte se vea como un medio de elevación y enriquecimiento, y ayudar al maestro a hacer más significativa y permanente su enseñanza". Se cumplen esos fines en esta obra didáctica, enriquecida con la vibración personal, vivísima. Y es obra que sabemos nacida del entrañable amor de la autora por su tierra y por sus compatriotas. ¿No dice ella misma que no hay obra valiosa sin amor?

Interesa el cuestionario de cada capítulo, la bibliografía moderna en español, inglés y francés. Unos lemas en el pórtico a los diversos capítulos van signando el sentido de la selección y la sensibilidad de la autora, lemas de fray Luis de León, don Samuel Gili Gaya, Cervantes y éste que es goethiano: "Las buenas gentes no saben cuanto tiempo toma aprender a leer. He estado en ello toda la vida y aún no puedo decir que he llegado a lograrlo". Un precioso material ilustrativo de esquemas o lecciones reales al que contribuyeron algunos de los mejores maestros de Puerto Rico, como las doctoras Margot Arce de Vázquez y Concha Meléndez, Modesto Rivera, Julita Córdova de Braschi, Isabel Freire de Matos, Josefa Monserrate, Carmen Muñíz, Ana María Lozada, Mariana Robles de Cardona, da más valor a este libro ejemplar.

En *La lectura* están ecos de la voz moral de la doctora Sáez. "La enseñanza de la lectura —ha escrito ésta—, es como toda enseñanza, un serio problema de ética". Obra clásica es ésta en su especialidad, merecedora de traducciones a otras lenguas. Honra a su autora y a la patria de ésta.

Desde el capítulo inicial en que se define qué es leer como un dialogar, un recrear en nuestra intimidad, lo dado en la página impresa ("leer creadoramente" se repite varias veces), y donde se recuerda cómo algunos libros de Unamuno, Spitzer y Azorín no son sino lecturas, hasta las reflexiones finales en que se señala a la doble potencialidad de la palabra —signo de luz o sombra—, el libro atrae al profesor, al lector. Pero más que por las explicaciones científicas a propósito de Valentius o Catell o Javall, declaramos nuestra preferencia por el capítulo último en que la doctora Sáez estudia el período de refinamiento. Por esto se entiende la depuración del gusto, el despertar del sentido crítico.

Estimuladoras son también aquellas páginas dedicadas a describir el mundo interior del maestro, que entra en el orbe de la estimativa, de los valores, y que ha de ayudar al alumno a distinguir entre éstos.

Sólo quien tenga un alma de artista puede escribir los comentarios que aquí aparecen sobre la interpretación de la poesía. "Hay que vivir las palabras, hay que someter nuestra personalidad a la del poeta en una sabia pasividad, al tono, a la atmósfera y a la composición de su conciencia... Se pueden apreciar los elementos poéticos de una obra, sin que se tengan que aceptar intelectualmente". "El maestro ha de ser un gozador de la poesía; ha de ir a ella por puro deleite; ha de hallar en ella solaz y esparcimiento; ha de releer para vicariamente vivir la experiencia del poeta y sentir la noble emoción de la belleza".

Muestra entonces la autora algunas de sus preferencias, incluyendo a creadores y comentaristas como Valery, Bécquer, Shelley, Poe, Baudelaire, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Leo Spitzer. En las notas sobre crítica

literaria sumará otros nombres ilustres: Vossler, A. Castro, Alfonso Reyes, Casalduero, y junto a éstos, Margot Arce, Antonio S. Pedreira, Concha Meléndez.

Igualmente satisfacen los comentarios sobre la enseñanza del ensayo, la dramática, la novela.

Otras cuestiones generales quedan claras en este libro: la necesidad de utilizar lo vernáculo como instrumento para el aprendizaje y el uso del inglés —en una comunidad como la puertorriqueña— como lengua extranjera de preferencia; la necesidad de sobrepasar viejos criterios de la posición utilitaria; la idea en esta autora, de que el problema pedagógico es de más urgente solución que el económico.

Se cierra la obra con estas palabras: "Para que la lectura cumpla su fin de iluminar y encaminar hay que verla a la luz de sus fundamentos esenciales — un recto sentido ético, una clara conciencia del bien y del mal, y un recto conocimiento del lenguaje".

JOSÉ FERRER,
Universidad de Dillard, Nueva Orleans.

FLAVIO HERRERA, *Caos.*—Guatemala, 1949. Editorial Universitaria. 187 pp.

Para muchos, la novela auténticamente americana, ruda y entrañablemente americana, arranca de *La Vorágine* de Eustasio Rivera. Otros creen que es en *Huasipungo* de Icaza donde quedó mejor definida esa manera. Opinamos que algunas anticipaciones de esa tónica estaban ya en germen en ciertas páginas de Sarmiento y hasta en algún pasaje de nuestro muy desigual Acevedo Díaz. Y, sobre todo, que la manera de *La Vorágine* y de *Huasipungo* fué aceptable en su momento —sin dejar de reconocer sus otros valores, perdurables—; mas que, pasada esa hora de lucha y de renovación, la novela podía y debía ser así, auténticamente americana, pero logrando un ajuste que la libre, por ejemplo, de la pesadez de algún capítulo de la novela de Eustasio Rivera y del aspecto excesivamente panfletario de *Huasipungo* — que, por lo demás, no creemos sea la mejor novela de Icaza, pues opinamos, por ejemplo, que *Cholos* la supera.

El guatemalteco Flavio Herrera es igualmente prestigioso como poeta y novelista. En este segundo sector de su rica personalidad artística, su mayor triunfo ha sido *El tigre*, obra de la que hay varias ediciones y que ha conocido hasta la piratería editorial. Ahora llega Herrera con

una obra de mayor hondura aún. En *Caos* nos da una novela extraordinaria por su fuerza y agilidad, por la vivacidad de su estilo y la naturalidad de su dialogado.

En realidad este *Caos* presenta dos faces: la primera, que llega hasta la página 96, se caracteriza por la exactitud con que está captado el ambiente de una región típicamente americana, en capítulos breves, libres de toda pesadez. Luego, el "Suicidio del ángel", que va de la página 97 hasta el fin de la obra, presenta, dentro de pasajes también crudamente realistas por momentos, una mayor riqueza psicológica, dando a la obra una nueva dimensión. *Caos* se ubica entre las mejores novelas que se han publicado en nuestro idioma, en estos últimos años. La edición es sobria y correcta.

* * *

ALINA PAIN, *Simão Dias*.—Rio de Janeiro, 1949. Edic. da Casa do Estudante do Brasil. 207 pp.

La literatura brasileña contemporánea nos presenta, muy a menudo, grandes y muy agradables sorpresas. Una de ellas, en estos últimos tiempos, es la revelación de Alina Pain, cuya primera novela, *Estrada da Liberdade*, apareció en 1944. Ahora, la obra que acabamos de leer supera aquellas virtudes de su primer libro. Dedicado a Arthur Ramos *Simão Dias* se ubica entre las grandes realizaciones novelísticas del Brasil en estos últimos tiempos. Y este no es, desde luego, un elogio pequeño. La tónica de esta escritora no es del tipo de Jorge Amado, ni de Lins do Rego, acercándose más —dentro, siempre, de la rectitud de su limpia personalidad literaria— a la manera de Graciliano Ramos. No estamos señalando influencias, sino, simplemente, dando una idea del credo novelístico de Alina Pain, de su temperamento inclinado a hurgar en las reacciones psicológicas de sus personajes, que se mueven en una atmósfera cuyo realismo no está exento de ciertos toques sobriamente poéticos en la intensidad de su sensibilidad.

GASTÓN FIGUEIRA

PEDRO LIRA URQUIETA, *Andrés Bello*.—Fondo de Cultura Económica, México, 1948, 211 pp.

En su estudio histórico titulado *Andrés Bello*, Pedro Lira Urquieta hace un análisis cuidadoso y erudito del papel que desempeñó Bello en la

vida intelectual hispanoamericana. Dentro de la forma biográfica nos ofrece una recapitulación y valorización de la vida y obra del gran mantuano que no sólo fomentó la alta cultura de Chile en las primeras décadas de la Independencia, sino que llegó a ser el orgullo de todas las Américas.

La forma biográfica no es más que un pretexto, o mejor dicho, un punto de partida, porque, como ya se ha dicho, lo más importante está en el examen de la obra de don Andrés Bello. No es biografía pura, en el sentido limitado del término; es más bien un homenaje, con sólida base histórica, al hombre cuya influencia nunca ha dejado de actuar en la civilización hispanoamericana. El biógrafo no trata de pintar los sucesos diarios de la vida de don Andrés, la vida íntima, sus reacciones personales, su filosofía. No es un estudio puramente psicológico ni un relato cronológico. Más bien es un análisis de los efectos de la vida y del intelecto y las dotes espirituales de don Andrés, en el progreso y en la cultura de Chile y de Hispanoamérica.

Para hacer esto el autor reconstruye el medio social y cultural en que nació don Andrés Bello. Divide su vida en tres épocas: la de Caracas, la de Londres y la de Chile. Y en cada una de esas etapas, el biógrafo sigue el mismo procedimiento de explicar para el lector moderno el medio ambiente en que se movió don Andrés. No se le escapa al autor ningún detalle o aspecto de la vida hispanoamericana, en aquella época de transición, para hacernos entender el espíritu y los problemas de aquellos días. Así, por ejemplo, nos explica algo que hoy en día, en la época del nacionalismo, nos parece curioso, es decir, la falta del espíritu nacionalista. Para "los grandes hombres de la epopeya de la Independencia" América era su patria grande; su país o región natal era su patria chica. Por eso, Andrés Bello, venezolano, pudo ser el gran guía intelectual y el primer ciudadano de Chile. Por eso pudo trabajar en Londres para el gobierno de Colombia o para el de Chile. Y aun estuvo a punto de aceptar una invitación del gobierno de la Argentina, para ir a aquel país con un cargo oficial. Pero a aquel "hombre de sólida formación humanista" con "espíritu ecléctico" le fué reservado el papel de ser "uno de los primeros artífices, si no el primero" en el adelanto inmenso que hizo Chile durante el segundo tercio del siglo XIX.

Muchos son los estudios, las biografías, las obras históricas y literarias que se han escrito sobre la vida y la obra de Bello. Es evidente que el señor Lira Urquieta los conoce. Pero como es de esperar de un hombre de dotes tan brillantes en el campo de la investigación crítica (y de un chileno, heredero directo del legado de don Andrés, en materia de estudios históricos y críticos), el autor no se ha contentado con las conclusiones de otros investigadores. Ha buscado las fuentes originales, los

documentos, los escritos de Bello, la correspondencia de varios hombres. Así, por ejemplo, insiste en que, a pesar de lo que dijo Bello a su discípulo Amunátegui, don Andrés fué a Londres en 1810 con los diputados caraqueños, en calidad de auxiliar y no como diputado igual en importancia con López Méndez y Bolívar.

Basándose en una carta escrita por Bello en Londres a don Miguel de Mier, en Colombia, publicada en parte por don Domingo Amunátegui Solar, en el archivo epistolar de don Miguel Luis Amunátegui, el señor Lira Urquieta dice que no hay duda de que Bello en aquella época, la de Londres, creía que la monarquía era el único gobierno que convenía a los hispanoamericanos.

Esta cuestión de las convicciones políticas de Bello y otras como la de su actitud frente a la religión, sus relaciones con Bolívar, etc., las trata Lira Urquieta con suma habilidad, y nos presenta los resultados de sus estudios en forma lógica y convincente.

La tercera parte del estudio trata de la vida de Bello en Chile, y Lira Urquieta la divide en siete secciones o capítulos: La llegada a Chile, El magisterio que comienza, El gramático, El internacionalista, El legislador, El maestro de Chile, El maestro de Hispanoamérica. La página final termina con estas palabras, "Voces salidas de todos los ámbitos de América hacen coro a esos elogios. Brilla, pues, con fulgor nuevo la gloria de Bello. Y tarea nuestra será la de impedir que esa luz se ahogue."

Pedro Lira Urquieta ha cumplido la tarea con una destreza y con una sabiduría que ciertamente contribuirán a impedir que se apague la gloria de don Andrés Bello.

BERYL J. M. MCMANUS,
University of California, Los Angeles.

LEWIS HANKE, *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America.* Philadelphia. University of Pennsylvania Press, 1949. Tela. 211 pp. Precio $3.50.

Ha sido y es verdaderamente difícil destruir la "leyenda negra" de España. Quienes por ignorancia o con mala fe utilizan el argumento de la intolerancia o de la crueldad, para quebrantar el prestigio de la nación más poderosa del mundo en el siglo XVI, encuentran firme apoyo en las manifestaciones de dos españoles tan inteligentes y decididos como Antonio Pérez en Europa y fray Bartolomé de las Casas en América.

Desgraciadamente el problema entró en la zona polémica del sectarismo. Católicos, derechistas y tradicionalistas defienden ardorosamente la obra colonial de España, mientras que no católicos, izquierdistas e indigenistas siguen sosteniendo como verdad la "leyenda negra." Hay, sin embargo, algunas excepciones en ambas tendencias, que se dibujaron también dentro de España, hasta el punto de que muchos intelectuales izquierdistas sólo rectificaron en estos últimos años sus prejuicios al conocer directamente, por su emigración a Hispanoamérica, la obra colonial de España.

Pero la verdad histórica va abriéndose paso e imponiendo las debidas rectificaciones, como resultado de investigaciones hechas en los ricos e inexplorados yacimientos de datos que existen en los archivos. Y es muy satisfactorio por todos conceptos que recientes y valiosas aportaciones a esta labor de revisión de la "leyenda negra" se deban no a españoles o hispanoamericanos, en quienes podría sospecharse cierta parcialidad, sino a eruditos norteamericanos que sin pasión alguna han buscado la verdad histórica con ahinco y exponen sinceramente los frutos de sus trabajos.

A esta clase de obras de revaloración de hechos pertenece el libro de Lewis Hanke, encaminado a demostrar que en todo el siglo XVI hubo por parte de muchos españoles una constante preocupación de hacer que la labor colonizadora se ajustara en lo posible a los principios del derecho y al propósito de favorecer a los indios.

No puedo referirme a todos los interesantes puntos que el autor examina, después de poner de relieve la libertad de opinión que los reyes autorizaron para que todo lo relativo a la política colonial se discutiera y llegara a ellos una completa información; pero debo mencionar en primer término el imparcial estudio acerca de la posibilidad de aplicar íntegramente las Leyes de Burgos, promulgadas en 1512, verdadero modelo de justicia, que tropezaron con obstáculos invencibles desde el otro lado del Atlántico, aun para el más poderoso monarca de aquellos tiempos.

Varios problemas de la mayor importancia plantea Hanke, en la segunda parte del libro: ¿Podían los indios americanos aprender a vivir como los cristianos españoles, sin ser sometidos a una acción directa y autoritaria ejercida por los colonizadores? ¿Pudo ser colonizado pacíficamente el nuevo mundo, sólo mediante el establecimiento de colonias agrícolas? ¿Pudo haberse abolido la encomienda, sustituída por otro sistema más suave de explotación económica de las colonias? El autor, después de maduro examen, se ve precisado a dar una respuesta negativa a cada pregunta, razonándola concienzudamente.

En la tercera parte, trata de tres problemas que fueron objeto de constante discusión en el siglo XVI. ¿Qué consideración y trato debe darse

a los indígenas considerados como seres humanos? ¿Sería justo, en determinados casos, hacer la guerra a los indios? ¿Tenía España título legítimo para ejercer su soberanía en el Nuevo Mundo? Con gran erudición, de la de buena ley, y verdadero sentido de historiador, examina Hanke cada una de estas tres cuestiones y dice sinceramente acerca de la última: "For those of us reared in the English tradition, the great attention paid by Spaniards to the legal basis of their rule may seem curious and bizarre. Certainly, few instances may be discovered in our own colonial history of English preoccupation with such matters... To Spaniards, however, the basis for the just title by which their king ruled the Indies was a palpitating question throughout most of the sixteenth century."

La impresión que deja la lectura de este interesantísimo libro, del cual se ha publicado en la Argentina una traducción al español, puede concretarse en los siguientes términos: si España había de realizar su obra de conquista y colonización en América, y claro es que ninguna nación de su gran vitalidad hubiera renunciado a ella, no pudo obrar con mayor preocupación por la justicia de sus procedimientos, ni con más celo por los intereses espirituales de los indios, ni con mayor rectitud de propósitos en la labor civilizadora. Si hubo en muchos casos excesiva dureza por parte de algunos funcionarios coloniales; si se cometieron errores, y si demasiados encomenderos se distinguieron por su crueldad y avaricia, son éstos defectos que no pudieron evitarse en una empresa de tal magnitud, realizada en aquellos tiempos, bajo el imperio de las ideas que entonces prevalecían y con los medios de que los españoles del siglo XVI dispusieron.

JERÓNIMO MALLO,
University of Iowa, Iowa City.

IRVING A. LEONARD, *Books of the Brave.*—Cambridge, 1949. Harvard University Press. 381 pp. Ilustrado.

Fruto de largas investigaciones en los archivos de España, México y el Perú, este libro del profesor Leonard es un logrado esfuerzo por reconstruir el ambiente intelectual del mundo hispano en el siglo XVI, sobre todo durante la época de la Conquista. Su mayor valor, nos parece, está en que puede servir como modelo del tipo de estudios que actualmente hacen falta en las letras hispanoamericanas: un ensayo que utilice todos los recursos literarios, sociales e históricos que poseemos, para dar una visión de conjunto del proceso vital de la cultura en la América hispana.

Sólo con trabajos semejantes a éste, que arrojen nueva luz sobre los períodos colonial o nacional, pueden refutarse o enmendarse malas interpretaciones históricas como la "leyenda negra", la arraigada noción del "aislamiento intelectual" de las Indias y otras parecidas pero más recientes. Huelga decir que en esta obra el señor Leonard demuestra claramente la exagerada aceptación que han merecido tales conceptos con relación a la cultura colonial.

Modestamente, en su libro el autor se propone sólo "demostrar la realidad de la circulación de las obras impresas en el nuevo mundo del siglo XVI" (p. 327); pero en verdad logra hacer mucho más. Como disponemos de corto espacio para comentar cada uno de sus veinte capítulos, damos en seguida una apretada síntesis de la obra y, a la vez, una idea general de los nuevos y significativos datos que contiene.

Después de subrayar lo que debe el mundo occidental a la intrepidez de los conquistadores, Leonard pasa a estudiar el efecto de los primeros libros impresos, sobre la mente popular. Señala principalmente, mediante numerosas pruebas documentales, el amplio conocimiento de literatura caballeresca que poseían los conquistadores, ya fueran de elevada o baja categoría.

En la mente del conquistador, la unión de la exaltación religiosa y la ilusión, debida a sus lecturas novelescas, produjo un aspecto inusitado en la historia de la expansión europea. En cierto modo, el conquistador representa la personificación de muchas de las leyendas europeas y de la literatura patria de su época. Y así pudo la literatura de fantasía tener un papel "subjetivo e impalpable", pero muy importante en la expansión del mundo y de la cultura occidentales. Las investigaciones de Leonard comprueban que los decretos contra la lectura de libros profanos en las Indias "se obedecían pero no se cumplían." En primer lugar, tales decretos se dirigían más al propósito de salvar a los indios de la influencia desmoralizadora de las novelas y mantenerlos fieles a la sana doctrina cristiana, y en segundo lugar el fuerte individualismo de la raza hispana hizo poco factible la ejecución de tales decretos. Tampoco el Santo Oficio, con su *Index Expurgatorious* y sus visitadores, pudo prevalecer contra la circulación de la literatura de fantasía. Y quedó también sin mucho efecto la viva oposición de moralistas peninsulares como Luis Vives.

Su examen de varios "registros de libros" (listas, en unos casos, de los libros que las naves llevaban a las Indias y, en otros, hechas por los mismos libreros de las ciudades coloniales) del siglo XVI llevan al autor a formular varias conclusiones, aunque lamenta la escasez de registros que daten de los primeros años de la conquista. Hubo sin duda un comercio de libros bastante desarrollado entre Sevilla, el mayor centro librero

de la península y punto de partida de las flotas indianas, y las colonias. De la literatura profana llegaron sucesivamente al nuevo mundo varias ediciones de novelas de caballerías, pastoriles y picarescas, sin contar crónicas, poesías épicas y obras críticas y didácticas. A veces hay indicios de que estos libros llegaron a las colonias muy poco después de su aparición en la madre patria. Hasta afirma Leonard que probablemente la mayor parte, sino toda, de la edición *princeps* del *Quijote* se consignó al Perú. Sabido es que el libro se leía en Lima y el Cuzco, año y medio después de salir de la imprenta de Juan de la Cueva en Madrid. Para dar fin a esta exposición de la situación cultural en las colonias pueden citarse los siguientes hechos: 1) al contrario de la idea prevaleciente, el comercio de libros florecía en México medio siglo después de la conquista, y un registro de 1576 comprueba que una variedad de libros de España y *otros* países europeos se vendían en la capital; 2) otro registro, de Lima, del año 1583, demuestra que a pesar de la influencia frenadora de la Iglesia, el desarrollo de una vida ociosa dió origen a una demanda de numerosos libros profanos; 3) el inventario de una biblioteca particular de Manila (que también data de 1583) arroja un número mayor de obras profanas que devotas ¡y entre las profanas aparece una edición que salió en España el mismo año de 1583!

ROBERT G. MEAD, JR.,
University of Connecticut, Storrs.

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ, *El Angel de la Guarda.*—Buenos Aires (Argentina), Editorial Losada, 1949. 70 pp. $4.00 M / arg.

La poesía en lengua española que produjo en el medioevo, en el Renacimiento, en sus siglos de oro, poetas de sentimiento religioso y de experiencia mística de la más alta —y más profunda— calidad, ha sido un yermo en este aspecto, desde la muerte de Calderón. Cuando en los dos últimos siglos se ha ofrecido al lector de lengua española versos religiosos, el lector —si ha tenido buen gusto y sensibilidad estética— no ha podido menos de lamentar lo enclenque del ofrecimiento. Con frecuencia la "poesía" religiosa hispánica de los dos últimos centenios no ha tenido más altura que la que puede descubrirse en versitos para hojas de calendario o para estampitas piadosas de día de primera comunión.

El ámbito lingüístico que oyó la voz ingenua y verdadera del juglar de Santa Oria, los trenos ascéticos del Canciller Ayala, las liras teológicas del Maestro Luis de León, la angustia de las lopescas *Rimas sacras* y los versos sublimes de la lengua hecha para hablar con Dios, San Juan de la Cruz, no puede aceptar como poesía religiosa digna de este nombre la pazguatería de un

> Yo te adoro, gran Dios! El alma mía,
> Como exhalada nube,
> En alas de ardiente fantasía
> Hasta el Empíreo sube... etc., etc.

Sólo excepcionalmente se ha oído un grito religioso, una saeta lanzada al cielo, que ha merecido ser puesta al nivel poético de las del pasado. Es el caso de Unamuno, por ejemplo; es el de algunas horas agónicas de Darío.

Pero, en general, nuestros católicos países, lo mismo que desde el siglo XVI no han vuelto a producir un gran teólogo y han debido contentarse con un Donoso Cortés o con un Balmes, en poesía religiosa han descendido desde las empinadas moradas de una Teresa de Jesús o los extremados deliquios de una Madre Castillo a la insípida llanura de las hojas parroquiales.

Será que la vida hispánica se ha desenfervorizado en el terreno religioso o quizás que el fervor de los más oficialmente religiosos no aspira realmente a poner la vida al servicio de Dios sino a poner a Dios, la religión o la Iglesia al servicio de su vida. El espíritu religioso hispánico se ha hecho conservador y así no hemos vuelto a tener alta poesía religiosa, porque la poesía religiosa y la mística de altura fueron, como poesía y como religión, exploración y aventura, búsqueda y hasta revolución.

Por esto resulta tanto más notable hallar en el desierto poético del actual catolicismo hispánico, un oasis de verdadera poesía. Por eso desde hace unos años la poesía del argentino Francisco Luis Bernárdez se alza —solitaria— como una palmera que cimbrean los vientos espirituales. En cada cosecha poética suya hemos podido admirar el derrotero de un "alma ensimismada" por los caminos del mundo y de Dios. Si escribir poesía es la forma más subjetiva de expresar experiencias humanas, a veces hasta externas y ajenas al poeta, leer poesía será una forma objetiva de adentrarse por las experiencias más subjetivizadas del poeta que nos habla, aunque el lector mismo no haya participado o no participe de ellas. Así, un lector sensible leerá la poesía religiosa de Bernárdez —cualquiera que haya sido o no haya sido su propia experiencia religiosa— y

gozará de su belleza. Si, aunque fuere vicariamente, todos podrán gozar del *quid divinum* de Bernárdez, incluso si ese algo no florece *per se* en espíritus menos devocionales que el suyo.

Después de las numerosas poesías religiosas en sus varios libros —*El buque, Cielo de tierra, La ciudad sin Laura, Poemas de carne y hueso. El ruiseñor*—, Bernárdez acaba de publicar un largo poema, *El Angel de la Guarda*, en el que dentro de una precisa y preciosa arquitectura de alternantes series de liras, tercetos dantescos y sonetos, ofrece bajo especie de una visita o visión navideña de su personal ángel guardián, su *consolatio philosophiae* o, mejor dicho, su *consolatio religiones*.

En esta reciente obra de Francisco Luis Bernárdez se encuentra, con la profundidad del sentimiento religioso, una real audacia poética. Es audaz, en efecto, al entrar por el camino temático de los más sublimes poetas que han visto la Faz divina y al hacerlo en metros que no pueden menos de llevarnos como de la mano a la comparación con sus ilustres predecesores. Pero si, realmente, los tercetos de *El Angel de la Guarda* no resisten la comparación con los de la más luminosa de las obras escritas en *terza rima* y si sus liras no igualan a las de las *Canciones del alma*, el poema resiste, por otra parte, sin desmerecimiento alguno, el contraste con la obra de otros, no tan encopetados, pero supremamente inteligentes poetas religiosos de nuestro pasado. Y ello no es poco.

En efecto, Bernárdez ha conseguido en *El Angel de la Guarda* una notable y noble adecuación de sus medios técnicos y su elevado tema; ha logrado en la equilibrada tensión de su forma y su contenido expresar su clasicismo y su modernidad, su inteligencia y su pasión, su saber y su fervor.

LUIS MONGUIÓ,
Mills College, California.

GUADALUPE AMOR, *Polvo*.—Ed. Stylo. México, 1949.

Después del nutrido tomo de sus Poesías —por fortuna, aun no completas—, aparece una cuidada *plaquette* de Guadalupe Amor: *Polvo*. Más bien que el otro libro suyo, *Polvo* sitúa a Guadalupe Amor en el ambiente y el momento en que ella vive: la aridez de la altiplanicie mexicana de nuestros días.

Aunque el paisaje de la altiplanicie no está descrito por ella sino aludido, en su reciente poema, la naturaleza de México, pródiga en las agresivas manifestaciones de los cactos, pudo haber conducido a la poetisa, en su anticipada plenitud, a hojear la Biblia. La hojeó para espigar

—célibe Ruth— esas dos frases que emplea como epígrafes llenos de desencanto, lo mismo que una cita de Chesterton, y para sumergirse en la meditación, con precoz amargura.

Mas el ritmo joven de su sangre, que la hizo pasar del teatro —poesía en acción— a lecturas y escrituras —no siempre sagradas—, palpita rebelándose en los endecasílabos, heptasílabos, octosílabos y tetrasílabos, que se suceden combinados en sonetos, liras, nuevas estrofas.

Es sobre todo en las décimas iniciales, que se deslizan con engañoso, aparentemente fácil impulso —a veces calderoniano—, donde se ve mejor ubicada la poesía de Guadalupe Amor, en este libro.

Sabe formar, de una sola pieza, los eslabones de las espinelas, que no se unen forzosamente en cadena estable ni exigen unidad, al ir sorteando las sirtes de arcaicas filosofías, en ágil paso de la física a la metafísica.

Si a ratos nos alarma su prematuro escepticismo, luego nos tranquiliza Guadalupe Amor, al confiarnos que halló unas imágenes, en matutina pesca milagrosa, mientras se asomaba, con actitud muy femenina, al sereno estanque de su espejo.

Así alternan, en la *plaquette*, máscara y rostro.

Poesía hecha a la vez de vigilante inquietud y decantada concentración, esta de Guadalupe Amor, va de lo fugaz a lo eterno, al enfocar el tema elegido —polvo, germen de mundos y sudario de civilizaciones— desde diversos ángulos, en los que ella tuvo el capricho y la audacia de situarse.

Al final, Guadalupe Amor aun nos ofrece una singular teoría, apenas insinuada en *La visitación al diablo*, que cierra —tan mexicana, ingeniosamente— el poema realizado con pulcra tipografía.

FRANCISCO MONTERDE

JULIO JIMÉNEZ RUEDA, *Historia de la cultura en México. El Virreinato.*— Editorial Cultura, T. G., S. A. México, 1950.

Muy pronto cuatro siglos cumplidos van a medir la distancia temporal que nos separa de la fundación y el establecimiento de la Universidad mexicana, y como el hombre está tejido de la substancia del tiempo, es criatura de historia y por ende muy dado a las conmemoraciones. Es así, pues, que cual más, cual menos, todos los de acá que por algún motivo tenemos arrimo a la vieja casa de estudios nos aprestamos a engalonar la fecha. Primogénito de esta codicia es el libro recentísimo que,

con título de *Historia de la cultura en México*, acaba de publicar don Julio Jiménez Rueda, para utilidad y solaz de los leyentes. Y pues que por razones de fortuna y circunstancia he sido, así lo creo, el primer peregrino de este nuevo camino que conduce a nuestro pasado, tócame la grata tarea de ser, así lo espero, el primero en su reclamo.

Una inicial advertencia es urgente: el autor ha constreñido su pluma a la Nueva España con ánimo, pienso, de proseguir en el empeño con un volumen primero que se retrotraiga a lo precortesiano y con otro tercero que se alargue al México independiente. Este volumen que ahora nos ocupa será, pues, a la larga, el segundo de una obra de mayor alzada y más completa. No incurramos, sin embargo, en un malentendido: este libro de Jiménez Rueda sobre la historia de la cultura de nuestro pasado colonial se sostiene por sí sólo, porque es obra que satisface cumplidamente el propósito que le dió la vida, sin necesidad del concurso de sus futuros hermanos. Y en efecto veamos en seguida el inventario en grueso de su contenido, como justificación de nuestro aserto.

Tras una breve introducción donde el autor declara la meta de sus desvelos, pasamos a un primer capítulo —"Prolegómenos de la colonización"— que es el cuadro del mundo histórico en que se despliega la empresa indiana. La conquista y la colonización de América por los castellanos es un voluminoso suceso cuyo significado nos elude si no lo contemplamos a la luz de las aspiraciones renacentistas que lo animan, pero al mismo tiempo a la sombra del legado medieval que lo vincula a la secular tradición católico-imperialista de la cual es España tan principal heredera y podríamos decir, albacea de su supervivencia. Y así, atendiendo el autor a este doble reclamo, dedica las iniciales páginas de su libro a fijar el tema sobre la cruz que forman ambas tendencias.

Preparado ya el lector a la aventura, que en todos sus detalles y accidentes mostrará siempre el dualismo de su génesis, podrá proseguir sin temor de extravío el largo camino de tres siglos que ocupa nuestra vida colonial. Once capítulos más son las otras tantas estaciones de oteo que el autor le ofrece para considerar desde ellas los diversos y más fundamentales aspectos de esa vida. Viene primero una inspección del territorio y de su población; pasamos en seguida a mirar cuáles fueron y cuáles las instituciones sociales y políticas que dieron estructura a la Nueva España. Las relaciones entre Iglesia y Estado constituyen el nuevo paso, cuestión de suma importancia, no sólo por referirse a uno de los ejes capitales de aquel modo de vida y cultura, sino porque en su estudio encontramos agazapado el dualismo inicial de que ya hablamos, germen de disolución del Imperio. En efecto, desde temprana hora el autor nos hace asistir a la disidencia que turbó la presupuesta hermandad de catedral y palacio, sorda y profunda pugna que, por debajo de engañosa

apariencia, mina los cimientos del edificio colonial, para estallar a flor de historia en las postrimerías del siglo XVIII y para dejarle a la República ese legado de interna disidencia que, como dice el autor, llena toda la historia del siglo XIX mexicano.

El capítulo siguiente, el sexto, atiende a los problemas de la economía e industria coloniales, sin incurrir en el frecuente olvido del significado que tuvo y aún tiene para nuestra vida el mercado de indios, el tiangues, tan celebrado por la pluma de cronistas y turistas, de propios y extraños. Aquí hacemos un alto. Detrás de nosotros ha quedado el cuadro institucional de la Nueva España; en lo que falta vamos a penetrar en la esfera de las ideas, las letras, el arte, la educación y las costumbres, buenas y malas, el cuadro cultural, en suma, del viejo virreinato. Sendos capítulos dedica el autor a los temas enunciados. Bajo el título de "Idearío de la época" examinemos en su compañía el humanismo mexicano; la huella que acá nos dejó Erasmo; el barroco y la Contrarreforma, y por último, la Ilustración y la modernidad tan teñida de preocupación científica. En "Las letras", encontramos, entre otras hermanas, la historiografía, la lírica, la mística, el teatro y el periodismo, con un apartado final dedicado al lenguaje y a la paremiología. El "Arte" comprende la plástica y la música coloniales; la "Enseñanza" nos ofrece el panorama general de las escuelas, de los colegios y de la Universidad, y en el capítulo de "Vida y costumbres" asistimos a ceremonias civiles y religiosas, a fiestas y a los públicos espectáculos en que los coloniales, nuestros padres distraían sus ocios. No omite el autor, y hace bien, dedicar un último apartado al arte culinario, una de las cumbres, a no dudarlo, de nuestra cultura.

Una honda y compleja crisis acarrea la ruina del Virreinato; el viejo encono del criollo rompe el dique secular a sus anhelos, y estamos ya a la puerta donde, a punto de dar el grito, nos esperan Hidalgo y su bandera. Aquí, pues, cerramos el libro, no menos ricos que agradecidos por el botín de Nueva España que traemos a cuestas.

Toda obra lleva un propósito que la da vida y sentido, y su bondad estriba en la manera en que el autor lo cumple. ¿Cuál, entonces, es el que anima a este libro? Expresamente nos lo dice Jiménez Rueda. Se trata de un ensayo de integración de los conceptos dispersos hasta ahora sobre todos los aspectos de la vida mexicana colonial. No es, sin embargo, un libro polémico que aspire a dirimir controversias, ni en él se propone tesis alguna. Tampoco pretende agotar temas; "ni ir más allá de lo que hasta ahora han explicado los especialistas". Se trata, pues, de un panorama general sintético que tiene por objeto presentar de un golpe de vista nuestro pasado inmediato. Creo, entonces, que el autor

ha satisfecho cumplidamente su intento, y al hacer esto, el autor ha venido a llenar una laguna en nuestra producción historiográfica que hace mucho precisaba llenar. Difícilmente pueden encontrar el estudiante y el estudioso una mejor manera para introducirse al conocimiento de la cultura de la Nueva España, que no sea con la lectura de este reciente libro del señor Jiménez Rueda.

EDMUNDO O'GORMAN

LUISITA AGUILERA PATIÑO, *El panameño visto a través de su lenguaje.*— Panamá, R. de P., Ferguson & Ferguson, s. f. 415 pp.

Entre los libros que me llevé de Panamá, tras un grato instante de acercamiento al generoso e inquieto espíritu panameño, figura el valioso trabajo de la profesora Luisita Aguilera Patiño, sobre las peculiaridades del castellano hablado en el istmo. No cabe duda que esta obra está destinada a despertar vivamente el interés de los americanistas, pues el papel de Panamá —importantísimo por razones históricas y geográficas— en la evolución de la lengua española en América, ha sido muy poco estudiado hasta ahora. Es Panamá, por ejemplo, casi el único país hispanoamericano que todavía no ha dado a conocer su intimidad lingüística por medio de un diccionario de regionalismos, lo que crea un grave obstáculo para la plena comprensión de su literatura en el extranjero.

El libro de la profesora Aguilera es otra manifestación del gran esfuerzo intelectual que están haciendo los panameños hoy en día, para ir al encuentro de lo suyo. Representa el mismo anhelo de destacar los elementos y valores fundamentales de la civilización panameña que hallamos en los eruditos tratados de Juan Antonio Susto y Rodrigo Miró, o bien, dentro de lo puramente literario, en las obras de casi todos los jóvenes que hoy son una alta promesa para el porvenir de las letras en Panamá.

En el fondo este anhelo de auto-identificación significa una reacción contra el extranjerismo, más fuerte y peligroso en Panamá que en cualquier otro país de Hispanoamérica, a no ser la isla de Puerto Rico. Los amantes de la cultura humanística —seamos quienes fuéremos— debemos mirar con simpatía y seguir con hondo interés el desarrollo de ese movimiento en defensa de lo panameño, porque si un país olvida o malogra lo que tiene de inconfundible, de profunda y medularmente suyo, el patrimonio espiritual de la humanidad entera sufre una pérdida irremediable.

El panameño visto a través de su lenguaje es un libro útil, original y siempre interesante. Los reparos que se le podrían hacer, sobre todo en lo que se refiere a la metodología filológica, no le restarían importancia de modo alguno. Al contrario, los que se dedican a la lectura de libros de recio sabor panameño, como lo son el *San Cristóbal* de Ramón H. Jurado o el libro de cuentos de José M. Sánchez, *Shumio-Ara*, serán los primeros en proclamar su gratitud a la profesora Aguilera, cuya obra es de consulta obligatoria, si se desea conocer la realidad lingüística del Panamá de hoy.

DANIEL WOGAN,
Tulane University.

BIBLIOGRAFIA

Fichas para la Bibliografía de Poe en Hispanoamérica

ADVERTENCIA

EN 1934 John Eugene Englekirk publicó, por medio del Instituto de las Españas, su valioso libro *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, que permitió conocer hasta dónde fué estremecida la sensibilidad poética en nuestro idioma, por la del gran poeta cuyo centenario es nuevo motivo para puntualizar esa trascendencia.

Estudiar a Poe sigue siendo preocupación de quienes se interesan por el destino de la Poesía y por una realidad en que concurre la angustia de uno de los espíritus más íntegros de la América que busca en los valores universales una fuente de su propia expresión.

Después del libro de Englekirk han aparecido nuevas interpretaciones sobre Poe y no pocas síntesis para acercarse más a su pensamiento y a su vida. Las ofrezco a los estudiosos, con la seguridad de que sabrán aprovecharlas; muy especialmente a quienes siguen en marcha hacia el paraíso prometido de la Poesía.

R. H. V.
New York-Washington,
septiembre, 1949.

BIBLIOGRAFIA

1. TRADUCCIONES

1922. Eldorado. El Cuervo. Annabel Lee. A Helena. (Versiones de Rafael Lozano.) *El Maestro*, II (2): pp. 233-240. (1)

1932. Los poemas de Edgard Poe. (Traducción, prólogo y notas por Carlos Obligado.) Buenos Aires, Viau y Zona, 187 pp. (2)

(En la revista *Nosotros*, de octubre de 1932, XXVI (281): 105-6, hay un comentario bibliográfico de Augusto Cortina, y en él hace mención de anteriores traductores de Poe, al francés y al castellano.)

1937. Edgard Allan Poe. Traducción de sus poemas, crítica y notas (por Alberto L. von Schauenberg). Buenos Aires, Editorial Orientación. (3)

1937. Dos maravillosos relatos de Edgard Allan Poe. Notabilidades y El retrato oval. En *Moscú 1937*, por Lion Feuchtwanger, Santiago de Chile, Editorial Ercilla. (4)

1941. A Helena. Annabel Lee. Balada nupcial. Las Campanas. El Cuervo. (Traducción de Carlos Obligado.) En *Antología de poetas americanos*, por Ernesto Morales. Buenos Aires, Santiago Rueda, Editor, pp. 363-373. (5)

1942. Los poemas de Edgard Allan Poe; traducción, prólogo y notas (de Carlos Obligado). Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina. (6)

(Hay otra edición del mismo año).

1944. Eureka. Marginalia. La filosofía de la composición. (Versión directa de Carlos María Reyles.) Buenos Aires, Emecé editores, 273 pp. (Colección Grandes Ensayistas). (7)

1946. Seven short stories. Edit. by Faye L. Bumpass and Patricia Elliott. Lima, Sanmartí Publishing Co., 193 pp. (8)

Annabel Lee. *Revista Moderna de México*, 1898, 7: 112. (9)

A Elena. (Traducción de Balbino Dávalos.) En "Los grandes poetas norteamericanos" *Revista Moderna de México*, 1901, IV (21): 336-338; *Revista Nueva*, Tegucigalpa, 1º junio, 1902. (10)

To Helen. (Traducción hecha en prosa.) *Jueves del Mundo*, México, 19 junio, 1902; y *Revista Nueva*, Tegucigalpa, 1º de mayo de 1902 (11)

Annabel Lee. (Traducción de Leopoldo Díaz.) *Revista Nueva*, Tegucigalpa, 1º de julio de 1902. (12)

A Helena. (Traducción de Rafael Lozano.) *Ateneo de Honduras*, 1923, IV: 1756. (13)

Annabel Lee. (Traducción de Rafael Lozano.) *Ateneo de Honduras*, 1913, IV: 1755.

Annabel Lee. (Traducción de Rómulo E. Durón.) *Revista del Archivo y Biblioteca Nacionales*, Tegucigalpa, 1927, VI (7): 251. (15)

To Helen. (Traducción en prosa por Ernesto Mejía Sánchez), *Novedades*, 9 octubre, 1949. (16)

(El traductor advierte que dicha versión en prosa apareció por primera vez en español en *Revista Azul*, México, 4 agosto, 1895; un año después se publicó en *El Cojo Ilustrado*, de Caracas, y en *El Fígaro Mexicano* y cuatro años más tarde en *Revista Moderna de México*. Balbino Dávalos incluyó una traducción en verso, en "Los grandes poetas norteamericanos", México, 1901. Mejía Sánchez cree que es probable que Dávalos sea el autor de la versión en prosa.)

Aurea chinche (de Edgar Allan Poe). (Traducción de Agustín Haro y T.) Los Angeles, Cal., Talleres Linotípicos "La Prensa", 1922. (17)

Dos maravillosos relatos de Edgard Allan Poe. Notabilidades y El retrato oval. Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1937. (18)

El baile. (Ultima creación del celebrado poeta.) *Revista Nueva*, Tegucigalpa, octubre de 1901. (19)

El Cuervo. (Traducción de José Antonio Pérez Bonalde.) *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 1946, VII (54): 50-53; "Ariel", San José de Costa Rica, 1942, pp. 3066; y *El Diario de Nueva York*, octubre 9, 1949. (20)

El Cuervo. (Traducción de Ignacio Mariscal.) *El Renacimiento*, 1869, I: 158-160; *Revista Moderna*, México, 1900, III (16): 241-246; *El Nacional*, México, 1880, I: 45-46; *Don Quijote*, Puebla, 1910, III (8): 2-3; y *Diario de Yucatán*, Mérida, 9 octubre de 1949. (21)

(La traducción la hizo el señor Mariscal en Washington, firmándola el 30 de marzo de 1867.)

El Cuervo. (Traducción de Felipe G. Cazeuneuve.) *El Partido Liberal*, México, 12 julio, 1885. (22)

El Cuervo. (Versión castellana de Guillermo F. Hall.) *El Imparcial*, Guatemala, 30 agosto, 1941. (23)

El Cuervo. (Traducido en prosa por R. Gómez Robelo.) *Revista Moderna de México*, 1904, 7: 26-28. (24)

El Cuervo. Interpretación de Enrique González Martínez. *Rueca*, México, 1945, IV (15): 11-14. (25)

El escarabajo de oro y otras historias extraordinarias. Buenos Aires, Biblioteca Pluma de Oro, 1939. (26)

El escarabajo de oro. Buenos Aires, Editorial Calomino, 1943. (27)

El escarabajo de oro. Traducción de L. N., Buenos Aires, Editorial Grandes Autores, 1943. (28)

El espectro. *Don Quijote*, Puebla, 1910, IV (1): 3-4. (29)

El espectro. *El Mundo Ilustrado*, México, 1° enero, 1911. (30)

El gato negro. Traducción de N. L., Buenos Aires, Editorial Grandes Autores, 1943. (31)

El gato negro. *Letras del Ecuador*. Quito, 1949, V: 3-23. (32)
(No indica el nombre del traductor.)

El retrato oval. *El Imparcial*, México, 16 mayo, 1898. (33)

El silencio. (Traducción anónima.) *Novedades*, México, 9 octubre, 1919. (34)

Eldorado. (Traducción de Rómulo E. Durón), *Revista del Archivo y Biblioteca Nacionales*, Tegucigalpa, 1907, III: 610. (35)

Eldorado. (Versión de Rafael Lozano.) *Ateneo de Honduras*, Tegucigalpa, 1923, IV: 1641. (36)

Enterrado vivo. *Revista de Revistas*, México, noviembre, 1947. (37)

Enterrado vivo. (La novela de la semana, en *Revista de Revistas.*) México, 1947, 32 pp. (38)

Filosofía de la composición. *Revista Moderna de México,* noviembre, 1908, pp. 131-139. (39)

Hop-Frog. *La Libertad,* México, 23 febrero, 1879. (40)

Ifigenia. (La novela de la semana, en *Revista de Revistas.*) México, 1948, 32 pp. (41)

La pipa de amontillado. (Traducción por J. A. Pérez Bonalde.) *El Domingo,* México, 12 enero, 1873. (42)

La barrica de amontillado. *Revista Nueva,* Tegucigalpa, 15 abril, 1902, I (18): 5-8. (43)

La canción de J. S. T. Hollands. Cuento inédito. (Traducción de Gustavo A. Baz.) *El Domingo,* México, 2 junio, 1872, p. 28. (44)

La ciudad en el mar. (Traducción de Leopoldo Díaz.) *Revista Nueva,* Tegucigalpa, 1902, II (25): 194; y *Ariel,* San José Costa Rica, 15 noviembre, 1937. (45)

La durmiente. *Jueves de El Mundo,* México, 25 septiembre, 1902. (46)

La durmiente. (Traducción de Leopoldo Díaz.) *Revista Nueva,* Tegucigalpa, 15 agosto, 1902, II (26): 204-205. (47)

La máscara de la "Muerte Roja". *El Nacional,* México, 24 julio, 1938. (48)

(Trae al pie una breve nota crítica de Luis Cardoza y Aragón.)

La máscara de la muerte roja. Traducción de Vicente Algarra. Buenos Aires, Editorial Grandes Autores, 1943. (49)

—— Las campanas (traducción de Rómulo E. Durón.) *Revista de la Universidad,* Tegucigalpa, 1914, VI: 652-54. (50)

—— Las campanas. (Versión española por el doctor David Cerna.) *La Opinión,* Los Angeles, California, 1938 (?). (51)

—— Las campanas. "The bells". Traducción de Jesús Mora Vázquez. *Vida,* Bogotá, mayo, 1941, p. 10. (52)

—— Leonina. (Traducción de Rómulo E. Durón.) *Revista del Archivo y Biblioteca Nacionales*, Tegucigalpa, 1905, I: 577-578. (53)

Leonainie. (Traducción de José Juan Tablada.) *Revista Moderna de México*, febrero, 1906, pp. 368-369. (54)

Leonina. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 20 febrero, 1937. (55)

Mi pesadilla. *Revista Nueva*, Tegucigalpa, 1902, II (27): 215. (56)

Sombra. *La Libertad*, México, 21 noviembre, 1878. (57)

Tierra del sueño. (Traducción de Leopoldo Díaz.) *Revista Nueva*, Tegucigalpa, 1902, II (29): 227-228. (58)

Tierra del sueño. *El Mundo Ilustrado*, 14 noviembre, 1909. (59)
(No aparece el nombre del traductor al español. Comienza así: "Por una ruta obscura, por ignorada senda / que recorren los ángeles malditos /).

—— Dreamland. (Traducción de Carlos Arturo Torres.) *Esfinge*, Tegucigalpa, 1917, XXX (32): 462-463. (60)

Ulalume. (Traducido por Rasch.) *Revista Moderna de México*, 1898, I (4): 72-73. (61)

Ulalume. (Traducción de Leopoldo Díaz.) *Revista Nueva*, Tegucigalpa, 1902, I (22): 170-171. (62)

Ulalume. (Traducido por Alejandro Guanes), *Revista Moderna de México*, junio de 1909, pp. 221-223; y *El Imparcial*, México, 21 junio, 1909. (63)

Un sueño entre un sueño. (Traducción de Carlos Obligado.) *La Prensa*, Nueva York, 7 octubre, 1949. (64)

2. SOBRE POE

BAEZA FLORES, Alberto. El centenario de Poe, *La Prensa*, San Antonio Texas, 29 enero y 5 febrero, 1950. (65)

(BAQUERO, Gastón). El sufrimiento era en Edgar Allan Poe, dijo Gastón Baquero, en la Academia de Letras, como una transformación, de la que su espíritu de rebelde salía siempre redimido totalmente. *Diario de la Marina*, 7 mayo, 1949. (66)

BARBA-JACOB, Porfirio. La influencia de Edgar Allan Poe en la poesía colombina de los últimos treinta años. (Apuntamientos para un estudio.) *Vida*, La Ceiba, (Honduras), 15 marzo, 1918. (67)

BEGUIN, Albert. Para el centenario de Poe. *El Nacional*, México, 13 noviembre, 1949; y *Letras del Ecuador*, Quito, 1949. (68)

BOLAÑOS CACHO, M. Después de la lectura. Edgar Poe. *El Renacimiento.* (Segunda época.) México, 1894: 122-125; y *El Mundo*, México, 16 mayo, 1897. (69)

BORGES, Jorge Luis. La génesis de "El Cuervo" de Poe. *La Prensa*, Buenos Aires, 1935. *Cervantes*, La Habana, 1936, XI: 19-20. (70)

BUSTO, Jorge del. Edgar Allan Poe. Un grande de la pluma y señor de la fantasía. *Crónica*, La Habana, 1° mayo, 1949. (71)

CARDONA, Rafael. Y todavía un poco, Edgar Poe. *El Nacional*, México, 7 mayo, 1938. (72)

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. Edgar Allan Poe. *El Nacional*, México, 24 julio, 1938. (73)

CAVAZZUTTI, Esteban M. Del epistolario de Edgardo Poe y de sus amores. *Novedades*, Buenos Aires, 1920, XIV (129): 24-44. (74)

CERNA, David. The raven: "El Cuervo" de Edgar Allan Poe y una traducción del licenciado don Ricardo Gómez Robelo. *La Prensa*, San Antonio de Texas, 9 noviembre, 1942. (75)

CLARETIE, Jules. Edgar Poe el genio del espanto. *Revista de Revistas*, 18 septiembre, 1927. (76)

Cómo murió Edgar Allan Poe. *La Prensa*, Tegucigalpa, 8 enero, 1909. (77)

Cómo murió Edgardo Poe. *El Domingo*, México, 9 febrero, 1873. (78)

CORREA, Luis. Edgar Poe, Pérez Bonalde y José Asunción Silva. *Social*, Lima, 5 mayo, 1935. (79)

DÁVILA, Carlos. Poe y el centenario de la novela policial. *Diario de la Marina*, La Habana, 3 abril, 1947; *El Porvenir*, Monterrey, 4 abril, 1947; y *El Tiempo*, Bogotá, 6 abril, 1947. (80)

Defiende María Clearn la memoria de su yerno, el genial poeta Edgar Poe. *Bohemia*, La Habana, 1949, XLI (49): 133-135. (81)

DOLE, N. H. Los últimos amores de Edgar Poe. (Traducción de Arturo Mejía Nieto.) *Hispanoamérica*, Tegucigalpa, I, (1). 1° noviembre, 1922. (82)

DURÓN RÓMULO E. Memoria sobre Edgar Allan Poe. *Ateneo de Honduras*, 1914, II: 133-134; 169-173. (83)

ECHAGÜE, Juan Pablo. El amor en la literatura. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, 1944, IX: 473-499. (84)

Edgar Allan Poe y los dirigibles. Una "volada" en dirigible de hace un siglo que resulta verdad en la actualidad. *Sucesos*, México. (85)

EDGARDO ALLAN POE. *Diario de la Marina*, La Habana, 19 octubre, 1941. (86)

En honor de Poe. *Diario de la Marina*, La Habana, 21 agosto, 1949. (87)

(Es la traducción de un editorial del *Times Herald* de Washington.)

ENGLEKIRK, John Eugene. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. Instituto de las Españas en los Estados Unidos. New York, 1934, 504 pp. (88)

(Un comentario, por Otis H. Green, apareció en *Hispanic Review*, Philadelphia, 1935, III (2): 173-75.)

ERICKSON, Martin E. Three Guatemalan translations of Poe. *Hispania*, Washington, febrero, 1942, pp. 73-78. (89)

ESPINA, Antonio. El celeste Edgardo. *Novedades*, México, 21 octubre, 1949. (90)

FERRER, Orlando. Centenario de Poe. *La Prensa*, New York, 7 octubre, 1949. (91)

Edgard Poe en Nueva York, *El Universal Gráfico*, México, 30 agosto, 1937. (92)

(Capítulo de *La noche de Poe*.)

GAMBOA, Federico. *Mi diario*. México, 1920, p. 387. (93)

GODOY, George. Cómo escribió Poe "El Cuervo". *El Universal Ilustrado*, México, 20 octubre, 1927. (94)

GÓMEZ, Filiberto. Edgar Allan Poe, genio idealista con matices sombríos y diáfanos a la vez. Espíritu rebelde y signo doloroso. *El Universal*, México, 17 enero, 1948. (95)

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. El cuervo de Poe. *Saber Vivir*, Buenos Aires, abril, 1943, pp. 36-37. (96)

GONZÁLEZ, Héctor. Notas y apuntes críticos sobre Edgar Allan Poe. *El Universal Ilustrado*, México, 15 abril, 1920. (97)

GONZÁLEZ MONTESINOS, Manuel. La facultad creadora y la estética de Edgar Allan Poe. *Novedades*, México, 7 octubre, 1949. (98)

GONZÁLEZ RAMÍREZ, Manuel. Edgar Poe y la perversidad. *Novedades*, México, 9 octubre, 1949. (99)

GREIFF, León de. Plegaria a Poe. (Versos.) *Diario Latino*, San Salvador, 27 agosto, 1938. (100)

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. Conferencias. *El Mundo Ilustrado*, 23 octubre, 1910. (101)

(Traza un cuadro de las conferencias en el Ateneo de la Juventud y al referirse a la de Gómez Robelo sobre Poe, dice que señaló "los rasgos esenciales del idealismo trágico de los griegos").

HERNÁNDEZ DE AGÜERO, Fernando. La obra de un "degenerado superior": Edgar Allan Poe. *Continente*, Lima, octubre-noviembre, 1947, pp. 21-22. (102)

HERNÁNDEZ HUIDOBRO, Olga. Edgar Allan Poe y el Cuervo. *Novedades*, 9 octubre, 1949. (103)

HISPANO, Cornelio. La cabaña de Edgar Poe. *Social*, Lima, 20 marzo, 1935. (104)

ICHASO, Francisco. Huésped de la niebla. Oyendo a Baquero hablar de Poe. La afición de Poe. *Diario de la Marina*, 8 mayo, 1949 (105)

INGRAM, John H. Edgar Allan Poe. Buenos Aires, Ediciones Lautaro, 1944, 347 pp. (106)

JALOUX, Edmund. *Edgar Poe y las mujeres*. Buenos Aires, Editorial Argos, 1947. (107)

KOURI, Mario. Edgar Poe. *La Opinión*, Los Angeles, Cal., 3 febrero, 1950. (108)

L. C. Libros y revistas. *Revista Moderna de México*, marzo, 1905, pp. 56-57. (109)
(Comenta el libro *Edgar Poe, su vida y sus obras* por Emilio Lauvrière.)

La fantasía de Edgar Poe. Adivinó el problema de la aviación. *El Mundo Ilustrado*, México, 5 marzo, 1911. (110)

LAPLAZA, Francisco P. Edgar Poe, la novela policial y la criminología. *Pórtico*, Buenos Aires, junio, 1944, pp. 12-14. (111)

LEUMANN, Carlos Alberto. El raciocinio artístico de Poe. *El Nacional*, México, 24 agosto, 1941. (112)

——. El trabajo creador de Poe. *La Prensa*, Buenos Aires, 8 junio, 1941. (113)

——. Un "canard" filológico de Poe. *La Prensa*, Buenos Aires, 22 junio, 1941. (114)

LILLO CATALÁN, V. Dos grandes sinfonistas opuestos: Rubén Darío y Edgar Poe. *La Revista Americana de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1934, XLIX: 39-43. (115)

LOZANO, Rafael. "Las Campanas" de Edgar Poe. *El Universal Ilustrado*, México. (116)

MACHON, Arthur. El gran dios Pan. Novela de aventuras extraordinarias. Edgard A. Poe. Ligeia. Historia extraordinaria. México, Editorial "Cima", Imprenta de la Escuela "Rafael Dondé", 1940, 222 pp. 19 x 12.5 cms. (117)

MALLO, Daniel. Poe: el genio trágico de América. *El Diario de Nueva York*, 9 octubre, 1949. (118)

MARSAL, Manuel. El ambiente familiar de Poe. *Revista Cubana*, La Habana, enero-diciembre, 1944, pp. 166-182. (119)

MARSICOVÉTERE Y DURÁN, M. Las mujeres que amó Edgar Allan Poe. *El Imparcial*, Guatemala, 18 enero, 1939; y *Viento Nuevo*, Guatemala, mayo, 1949. (120)

MATHEWS, Cornelius. Cómo escribió Poe "El Cuervo". *El Universal Ilustrado*, México, 20 octubre, 1927. (121)

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. Edgar Allan Poe en México. *Novedades*, 9 octubre, 1949. (122)

MILLARES CARLO, Agustín. *Historia universal de la Literatura*. México, Editorial Esfinge, 1945, p. 408. (123)

MONNER SANS, José María. Edgar Allan Poe. *La Prensa*, Buenos Aires, 2 octubre, 1949. (124)

MONTALVO, Antonio. (Comentario sobre) "Los poemas de Edgard Poe" por Carlos Obligado. *América*, Quito, 1934, IX (54-55): 115-119. (125)

——. "Los poemas de Edgar Poe". *El Comercio*, Quito, 4 diciembre, 1933. (126)

MONTESINOS MALO, Arturo. La añoranza de lo que nunca fué. Edgar Allan Poe y su tiempo a través de una apasionante reconstrucción biográfica del autor americano Hervey Allen. *Letras del Ecuador*, Quito, 1949, V (50-52): 6-8. (127)

MÜLLER, Arnaldo. La interesante vida de Edgardo Allan Poe. *El Nuevo Diario*, Caracas, 10 abril, 1934. (128)

MURPHY, Edmund R. Edgard Allan Poe, periodista. *Diario Comercial*, San Pedro Sula, Honduras, 13 octubre, 1949. (129)

NOULET, Emile. Etudes littéraires. L'hermétisme dans la poesie française moderne. Influence de Edgard Poe sur la poésie française. Mexique, Talleres Gráficos de la Editorial Cultura, 1944, 5-13-158 pp. (130)

——. *Poe en la poesía francesa*. Managua, Edit. Nuevos Horizontes, 1944, 25 pp. 11 x 15 cm. (Cuadernos de literatura extranjera, núm. 6.); *Espiral*, Bogotá, noviembre, 1949; y *El Hijo Pródigo*, México, 1943, II (7): 11-23. (131)

OBLIGADO, Carlos. "El Cuervo". *América*, Quito (Ecuador), 1934, IX: (54-55): 49-58. (132)

(Es un estudio crítico que acompaña la traducción del poema de Poe.)

PEDRELL, Felipe. Edgardo Poe y la música. *El Nacional*, México, 5 julio, 1941. (133)

POE, Edgar Allan. *Novedades*, México, 9 octubre, 1949. (134)

REYES NEVÁREZ, Salvador. Edgar Allan Poe y el sentido de lo perverso. *Novedades*, 9 octubre, 1949. (135)

RUGELES, Manuel F. Canto a Edgar Allan Poe. *El Diario de Nueva York*, 9 octubre, 1949. (136)

SOMERSET MAUGHAM, W. El suicidio de Mackintosh. (La novela de la semana, en *Revista de Revistas*), México, 1948, 31 pp. (137)

SOTO HALL, Máximo. Carlos Arturo Torres, traductor de Poe. *El Espectador*, Bogotá, 13 septiembre, 1926. (138)

——. Edgar Allan Poe y sus intérpretes. *La Prensa*. Buenos Aires. (139)

TABLADA, José Juan. Poesía en honor de los poetas norteamericanos. *El Imparcial*, México, 7 noviembre, 1901. (140)

TORRE, Manuel. Presencia de Edgardo Poe. *El Nacional*, México, 14 agosto, 1941. (141)

TORRES-RIOSECO, Arturo. El caso de Edgar Allan Poe en la literatura hispanoamericana. *Atenea*, Santiago, septiembre, 1934, pp. 388-407. (142)

TOSI DE DIÉGUEZ, Lola. El principio poético de Edgar Allan Poe. *Por nuestro idioma*, Buenos Aires, octubre-noviembre, 1941. (143)

VEGA, Fausto. La angustia de Poe. *Novedades*, México, 9 octubre, 1949. (144)

VELA, Arqueles. Edgar Poe. *Rueca*, México, 1945, IV (15): 15-22. (145)

——. Poe: primer brote modernista. En *Teoría literaria del modernismo*, México, 1949, pp. 25-33. (146)

VIVAS, Adolfo. El centenario de Edgar Allan Poe. *El Imparcial*, México, 20 enero, 1909. (147)

VON HAM, Martha E. Poe: el genio trágico de América. *Diario Comercial*. San Pedro Sula, 31 diciembre, 1949. (148)

WOESTYN, H. R. Los últimos momentos de Edgar Poe. *Nosotros*, Buenos Aires, 1924, XVIII (187): 503-509. (149)

(Artículo tomado de *Les Nouvelles Littéraires* de París, 29 noviembre, 1924).

ADDENDA

TRADUCCIONES

Annabel Lee, de E. Allan Poe. (Traducción de Guillermo Hall.) En *Publicaciones de la Academia Guatemalteca*, Guatemala, 1935, III: 49-50. (150)

El cuervo. (Traducción de Jesús Mora Vázquez.) *Universidad de Antioquia*, Medellín, 1940, N° 37. (151)

El pozo y el péndulo. México, (folleto de) *Revista de Revistas*, 1948, 31 pp. (152)

El triunfo del gusano. (Traducción de Mariano de Vedia y Mitre.) *La Nación*, Buenos Aires, 2 octubre, 1949. (153)

(Lleva fecha de septiembre del mismo año, en Buenos Aires).

Las campanas. (Traducción de J. Mora Vázquez.) *Revista Javeriana*, Bogotá, 1940, XIV: 41-46. (154)

Mi pesadilla. (El último cuento de Poe.) *El Mundo Ilustrado*, México, 9 marzo, 1902. (155)

Nota sobre "Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan", por J. L. Stephens. *Graham Magazine*, August, 1841. (156)

Poemas. Con prólogo de Rubén Darío y su estudio de Baudelaire. Montevideo, Claudio García, 1938, 115 pp. (157)

(Los poemas son traducciones de Alberto Lasplaces, J. A. Pérez Bonalde y Carlos Arturo Torres).

SOBRE POE

Al margen. *El Norte*, Monterrey, 7 octubre, 1949. (158)

ALCALÁ, Manuel. Del supuesto materialismo de Poe. *Filosofía y Letras*, México, 1944, VIII (16): 171-184. (159)

ALGARRA, Vicente. (Ver Nº 49.)

ARRIETA, Rafael Alberto. Notas sobre el modernismo en Buenos Aires. *La Prensa*, Buenos Aires, 3 diciembre, 1950. (160)

BALLADARES, Angela. Edgar Allan Poe. *Pandemonium*, San José de Costa Rica, 1914, Nº 119, pp. 674-681. (161)

BAQUERO, Gastón. El sello de Poe y otras apostillas. *Diario de la Marina*, 1º noviembre, 1949. (162)

BAUDELAIRE, Charles. Edgardo (sic) Poe. Su vida y sus obras. *Letras del Ecuador*, Quito, 1949, v (50-52): 10-13. (163)

BAZ, Gustavo A. (Ver Nº 44.)

BORGES, Jorge Luis. Edgar Allan Poe. *La Nación*, Buenos Aires, 2 octubre, 1949. (164)

BUMPASS, Faye L. (Ver Nº 8.)

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. (Ver Nº 48.)

CARRIÓN, Alejandro. Danza macabra en la muerte de Poe. *Letras del Ecuador*, Quito, 1949, v (50-52): 9 y 10. (165)

CAZEUNEUVE, Felipe G. (Ver Nº 22.)

CERNA, David. (Ver Nº 51.)

CORTINA, Augusto. (Ver Nº 2.)

DÁVALOS, Balbino. (Ver Nos. 10 y 16.)

DÍAZ, Leopoldo. Edgard Allan Poe (soneto.) *El Mundo Ilustrado*, México, 27 julio, 1902. (166)
(Ver Nos. 12, 45, 58 y 62).

DURON, Rómulo E. (Ver Nos. 15, 35 y 53.)

ECHAGÜE, Juan Pablo. Edgar Poe y Virginia Clemn. en *El amor en la literatura*, Buenos Aires, 1941. (167)

Edgardo Poe. *El Mundo Ilustrado*, México, 29 junio, 1902. (168)

El centenario de Poe. *El Mundo Ilustrado*, 24 enero, 1909. (169)

FERRARI, Santiago A. Edgar Allan Poe, genio narrador. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1947. (170)

FEUCHTWANGER, Lion. (Ver Nº 4.)

FIGUEIRA, Gastón. Vivencia de Edgar Allan Poe. *Voz*, México, 1950, I (15): 63. (171)

FRANCO, Luis. Horacio Quiroga ante Poe y Kipling. *La Prensa*, Buenos Aires, 26 enero, 1947. (172)

GABRIEL, José. Edgard Poe poeta contra todos. *El Diario de Hoy*, (suplemento dominical *Centro América*), San Salvador, 2 marzo, 1947. (173)

GÓMEZ ROBELO, Ricardo. (Ver Nos. 24, 75 y 101.)

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique. (Ver Nº 25.)

GUANES, Alejandro. (Ver Nº 63.)

HALL, Guillermo F. (Ver Nos. 23 y 150.)

HARO y T., Agustín. (Ver Nº 17.)

IDUARTE, Andrés. En el centenario de Edgar Allan Poe. *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 1º enero, 1950. (174)

LASPLACES, Alberto. (Ver Nº 157.)

LAZO, Raimundo. Recordación de Poe. *Enero*, La Habana, I (2): 19-20. (175)

LOZANO, Rafael. (Ver Nos. 1, 36, 13 y 14.)

MARISCAL, Ignacio. (Ver Nº 21.)

MEJÍA NIETO, Arturo. (Ver Nº 82.)

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. (Ver Nº 16.)

MÉNDEZ DE CUENCA, Laura. Annabel Lee. (Versión libre.) *El Mundo*, México, 14 junio, 1896. (176)

MOLINA, Juan Ramón. Intimas. (Versos.) *El Diario*, Tegucigalpa, 6 noviembre, 1897. (177)

("Yo conozco también el cuervo lúgubre / que viera Poe, el soñador maldito").

MORA VÁZQUEZ, Jesús. (Ver Nos. 52, 151 y 154.)

OBLIGADO, Carlos. (Ver Nos. 2, 5, 6, 64 y 125.)

PÉREZ BONALDE, José Antonio. (Ver Nos. 20, 42, 79, 157 y 181.)

Precioso hallazgo de Edgardo Poe. Un poema. (Leonina). *Diario de Honduras*, Tegucigalpa, 1° enero, 1900. (178)

RASCH. (Ver N° 61.)

REYLES, Carlos María. (Ver N° 7.)

ROMERO, Héctor Manuel. Las novelas policíacas. *Excelsior*, 8 abril, 1951. (179)

SALINAS, Pedro. Poe in Spain and Spanish America. En *Poe in foreign lands and tongues*. A symposium. Baltimore, The Johns Hopkins press, 1941. (180)

SARDON, Miguel A. "El Cuervo", de Poe y la versión de Pérez Bonalde. Introducción y notas por... *Ipna*, Lima, 1945, núm. 4: 66-79. (181)

SCHAUENBERG, Alberto L. von. (Ver N° 3.)

TABLADA, José Juan. (Ver N° 54.)

THOMSON, Augusto (D'Halmar). Edgar Poe. En *Los 21*, Santiago, 1948. (182)

TORRE, Claudio de la. Edgar Allan Poe. *Diario de Yucatán*, Mérida, 11 diciembre, 1949. (183)

TORRES, Carlos Arturo. (Ver Nos. 60, 138 y 157.)

VANEGAS, Juan de Dios. La influencia de Poe. *La Patria*, León (Nicaragua), 1909. (184)

VEDIA Y MITRE, Mariano de. (Ver N° 153.)

WILLIAMS, Stanley T. Edgar Allan Poe: el artista. *El Reproductor Campechano*, Campeche, 1949, v: 179-201. (185)

RAFAEL HELIODORO VALLE

INFORMACION

El centenario de López Portillo

La Academia Mexicana Correspondiente de la Real Española, la Universidad Nacional de México y la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística han conmemorado, conjuntamente, el primer centenario del natalicio de don José López Portillo y Rojas, miembro muy distinguido de las tres corporaciones y uno de los hombres que honraron a nuestras letras, en las postrimerías del siglo XIX y en los primeros años del actual. Desde luego, perteneció a esa generación de novelistas que continuó reflejando el ambiente mexicano y el alma de sus habitantes, con un decoro y una prestancia que dan interés al realismo en nuestra literatura, como lo dieron en la castellana José María de Pereda, Juan Valera, doña Emilia Pardo Bazán y don Benito Pérez Galdós.

Nació en Guadalajara tan ilustre varón, el día 26 de mayo de 1850. Fué hijo del jurisconsulto don Jesús López Portillo, andando el tiempo decano del foro jalisciense, y de doña María Rojas. De niño vióse privado de la atención directa de sus padres, pues don Jesús sufrió destierro por orden de don Antonio López de Santa Anna. A los doce años publica el periódico estudiantil *La Exhalación*. Quiere dedicarse al estudio de la medicina, ya en plena juventud, y viene a la ciudad de México, donde cambia la primera de esas carreras, por la de jurisprudencia, que termina en la ciudad de Guadalajara. Es la época de la lucha entre el Imperio y la República.

Viaja por Europa, ya con el título de abogado. Pasa por los Estados Unidos y recorre Irlanda, Escocia e Inglaterra; hace su

visita obligada a Francia, llega a Italia y se dirige al Oriente. Egipto y Palestina eran metas de un viaje, alucinado como todos los que se emprenden a los veintidós años. Hace constar que es el primer mexicano que ha cruzado el Canal de Suez. A su regreso publica su libro *Impresiones de viaje.*

Regresa a Guadalajara y se dedica al ejercicio de su profesión. Pasa a México y se incorpora a la Facultad de Jurisprudencia, para enseñar Derecho. En el telar se teje ya la más famosa de sus novelas: *La parcela.* Como todos los hombres de letras de su época, sigue uno de los dos caminos que dan para vivir: la política. El de la diplomacia ha de ser recorrido por él más tarde, aunque muy fugazmente. Es diputado lerdista en la legislatura que actúa en el bienio 1875-77. Al triunfo del porfirismo, se retira a su tierra natía, para ejercer el periodismo y ser diputado nuevamente en 1880. Funda y dirige la revista *La República Literaria.* De lleno en la política, vuelve a ser diputado, ahora por Nuevo León. Se incorpora al grupo científico y hace su aparición en la diplomacia, como delegado a la Primera Conferencia Panamericana, que se reúne en México a fines de 1901. Su incorporación al movimiento reyista, lo hizo caer en desgracia con el general Díaz. Se le abrió un proceso, después de haber sido desaforado como senador. Se le desprestigió como funcionario y como caballero. El triunfo de la Revolución maderista lo reivindica. El presidente De la Barra lo hace su Ministro de Educación. Popularmente resulta electo gobernador del Estado de Jalisco. Tiene la desgracia de aceptar la Secretaría de Relaciones Exteriores, en uno de los gabinetes del presidente Victoriano Huerta. Sufre, a la caída del dictador, graves persecuciones.

A partir de 1916 radica en México, dedicado a su profesión y al periodismo. En ese mismo año la Academia Mexicana lo había hecho su Director. En 1922 fué designado profesor de Derecho Internacional Público en la Escuela de Jurisprudencia. Falleció el 22 de mayo de 1923. Legó a México una vasta obra incorporada a los diarios y revistas en los que colaboró durante toda su vida. Fue novelista, con *La parcela, Fuertes y débiles* y *Los precursores.* Escribió cuentos de sabor netamente mexicano que se incorporaron a sus libros: *Novelas cortas, Historias, historietas y cuentecillos;*

practicó la historia en su obra *Elevación y caída de Porfirio Díaz*, y la biografía literaria, con *Rosario la de Acuña*. Cultivó la poesía en su juventud: *Armonías fugitivas*, y en toda su vida, contra lo que dijeron sus enemigos, fue "un amante de la justicia" y como buen mexicano deseaba ver a su patria "fuerte, grande y victoriosa".

Necrológica

LA MUERTE DE AUGUSTO D'HALMAR

En su patria, Chile, ha muerto el novelista Augusto D'Halmar. Se despedía así al escritor recientemente desaparecido: "Chile ha colocado un solemne crespón sobre la estrella solitaria de nuestra bandera, por la partida de este maestro de la literatura chilena que aúna la belleza, la fraternidad y la libertad por encima de toda consideración. Sabemos que aunque su recuerdo flotará siempre junto a nosotros, un vacío quedará, porque nunca como hoy se necesita más la acción y la palabra de hombres como Augusto D'Halmar, que ya no tendremos, porque, como Nervo lo cantara, se ha ido a 'cumplir la cita sobre la arena infinita de una playa sideral'. Y agregaba: "En él se resumen cincuenta años de agitada vida literaria. Amigo de los más grandes artistas del mundo era el nexo que nos ataba a un pasado intelectual que recordábamos con delectación y ternura. Contó con el afecto de Antonio Machado y de Federico García Lorca, quien lo llamaba cariñosamente "su confesor laico". Entrañable amigo de Maeterlinck; de Oscar Lubic Milosz, el delicado poeta lituano; de Pierre Loti, el amador del Mar y del Oriente, como él; de Rodin, el escultor incomparable, y tantos otros que ya han cruzado mansa y silenciosamente la laguna Estigia. Faltaba él solamente, nuestro D'Halmar, como le decíamos, y muchas veces al pensarlo no nos resignábamos a tener que perderlo algún día." Sombra era ya Augusto D'Halmar. En su juventud "siguió una evolución típica de muchos de los que huyen de la realidad —dice Torres Rioseco en *La novela hispanoamericana*. Primero se ensayó en el más crudo realismo teñido de filosofía tolstoiana, intentando poner en práctica sus principios en una colonia literaria vege-

tariana; luego, designado Cónsul de Chile en Calcuta, se hundió en el exotismo oriental con sus libros de croquis de viajes, misteriosos y evocadores de ambiente, como *Nirvana*, 1918, y *La sombra del humo en el espejo*, 1924. Por último, en *Pasión y muerte del cura Deusto*, 1924, compuso una novela exótica cuya acción se desarrolla en Sevilla: pinta la hermosa ciudad andaluza, sus tipos estrambóticos, las iglesias, los cafés, las procesiones religiosas, con intensa alegría de vivir, con apasionado cariño por la ciudad en sí y en impecable forma literaria."

Fue de los escritores que en las dos primeras decenas de este siglo buscaron horizontes más amplios que los que pudiera proporcionarle nuestra América. Huyó de su tierra para viajar por el mundo. El Oriente le atrajo especialmente. Se había ya europeizado completamente. Para ello respondía, en buena parte, a sus orígenes nórdicos. Su nombre verdadero fue Augusto Thomson. Le interesan en sus obras los personajes atormentados, inquietos, presas de obsesiones irrefrenables. Penetra sutilmente en el alma de sus personajes, los analiza, los diseca "pero infunde en sus creaciones una inquieta sensibilidad de sudamericano", dice otro de sus críticos. El ambiente de su tierra, decimos nosotros, había ejercido inevitablemente su influjo en él y en su obra.

Nació en 1880; en 1916 formó parte del grupo de "Los diez", que tuvo importante influencia en la literatura chilena. Además de las obras citadas, produjo *Juana Lucero o los vicios de Chile*, de entronque naturalista; *Gatita*, de ambiente peruano; *La lámpara en el molino*; *Capitanes sin barco* y *Amor cara a cara*. Su país pierde a un artista de espíritu inquieto y batallador; América, a uno de sus artistas que, desde fuera, supieron hacerla sentir en los más apartados rincones de la tierra.

J. J. R.

For the course in Spanish literature

M. ROMERA-NAVARRO'S

Historia de la literatura española

SEGUNDA EDICIÓN

A comprehensive, scholarly account of Spanish letters from their beginnings to the present time. Written in a prose style distinguished by simplicity, animation, and an easy flow of ideas. *722 p. $5.25*

Antología de la literatura española

Selections from outstanding works from the origins to the beginning of the 19th century. *438p. $3.75*

D. C. HEATH AND COMPANY

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA to be published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $2.50.

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH MARSHALL R. NASON, UNIVERSITY OF NEW MEXICO, ALBUQUERQUE, N. M.

MEMORIA

DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $1.75

OBRAS COMPLETAS DEL MAESTRO JUSTO SIERRA

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE

publicada por la Universidad Nacional de México
y dirigida por
AGUSTÍN YÁÑEZ

Volúmenes de que consta la edición:

I. *Estudio preliminar y obras poéticas.*
II. *Prosa literaria.*
III. *Crítica y ensayos literarios.*
IV. *Periodismo político.*
V. *Discursos.*
VI. *Viajes.* En tierra yankee. En la Europa latina.
VII. *El Exterior.* Revistas políticas y literarias.
VIII. *La Educación Nacional.* Artículos y documentos.
IX. *Ensayos y textos elementales de historia.*
X. *Historia de la antigüedad.*
XI. *Historia general.*
XII. *Evolución política del pueblo mexicano.*
XIII. *Juárez: su obra y su tiempo.*
XIV. *Epistolario y papeles privados.*

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra, 16

MEXICO, D. F.

SYMPOSIUM

JOURNAL DEVOTED TO MODERN FOREIGN LANGUAGES AND LITERATURES

Literary History.
Comparative Literature.
History of Literary Ideas.
Literature and Society.
Literature and Science.
Philology.
Original Literary Essays.
Trends in Recent Literature.
Notes.
Reviews and Appraisals.

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

$3.00 per year. $2.00 per isue.

Albert D. Menut, Chairman Editorial Board.
Albert J. George, Review Editor.
Winthrop H. Rice, Business Manager.

Address: 313 Hall of Languages.
Syracuse University. Syracuse 10, New York.

OBRAS POSTUMAS DE GONZALEZ-PRADA

Trozos de vida (1933) — Poemas	$ 1.00
Bajo el oprobio (1933) — Panfleto contra las tiranías militares en América Latina	0.75
Baladas peruanas (1935) — Poemas	0.50
Anarquía (1936) — Artículos sociales	0.50
Nuevas páginas libres (1937) — Ensayos	0.75
Grafitos (1937) — Epigramas	1.25
Figuras y figurones (1938) — Artículos políticos	0.75
Libertarias (1938) — Poemas	1.00
Propaganda y ataque (1939) — Artículos religiosos y políticos	0.75
Baladas (1939) — Poemas	1.50

De venta en

LA PRENSA, 245 Canal Street, New York.

Para remitir por correo, por cada libro.... 15 centavos
„ „ C. O. D. „ „ „ .... 25 „
No envíe dinero suelto por correo. — Use cheque o giro postal.

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses ..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon ... (paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey .. (cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson ..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

Don Alvaro

o la fuerza del sino

Henry Holt and Company are proud to announce the re-issuance, under their imprint, of the text edition of Riva's great romantic play, prepared by Professors E. B. Williams and C. J. Winter.

HENRY HOLT **AND CO. INC.**

LIBRERIA
"CERVANTES"
DE
JULIO SUAREZ

Lavalle, 558 **Buenos Aires**

LIBROS ANTIGUOS Y MODERNOS, RAROS Y CURIOSOS, REFERENTES A LA AMERICA DEL SUR

Sección especial al servicio de NOVEDADES (Historia, Literatura, Derecho, Ciencias y Artes) en las condiciones más ventajosas

Unica agencia de la REVISTA IBEROAMERICANA, en la Argentina

OLD AND RARE LATIN AMERICAN BOOKS

FRANZ C. FEGER
17 E. 22 Street
New York 10, N. Y.

Dicionário da língua portuguesa de Candido de Figueiredo, 10th edition, 1949, Lisbon, 2 volumes, bound $ 35.00.

Perspectiva da literatura portuguesa do século XIX. Direcção, prefácio e notas bio-bibliográficas de João Gaspar Simões; woodcuts by Abel Manta; Lisbon; 1947; 2 volumes, bound in leather $ 25.00.

Verissimo, Erico: *O tempo e o vento*. Book I. "O continente", Rio de Janeiro, 1950, $ 4.50.

Spanish and Portuguese Books

MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS

DE

LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 250 páginas y 12 trabajos en torno al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

TRABAJOS:	AUTORES:
La empresa de América y el sentido de la libertad	José María Chacón y Calvo
O homem cósmico de América	Afrânio Peixoto
Conceitos históricos da América brasileira	Gilberto Freyre
Crisis europea, cultura americana	César Barja
Americanismo y americanidad	Baldomero Sanín Cano
México en busca de su expresión	Julio Jiménez Rueda
La eternidad de España en América	Federico de Onís
La democracia en América	Alberto Zum Felde
Who speaks for New World Democracy	Henry Seidel Canby
Posición de América	Alfonso Reyes
La expresión literaria de América	Antonio Aita
La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir	Arturo Torres-Rioseco

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco

Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrollton Harris — Mariano Picón-Salas
Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$ 3.00 en los Estados Unidos — $ 2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE

Tulane University

NEW ORLEANS, LOUISIANA

A new publication devoted to reporting and interpreting life in the Americas. Edited by John I. B. McCulloch, former editor of Pan American News and The Inter-American Quarterly — and incorporating both publications.

The Inter-American Monthly is an invaluable source of timely information on politics, headline personalities, art, music, literature, trade and finance, education — comprehensive, authoritative, and realistic.

Free sample copy on request.

Subscription rates: 3 years — $7, 2 years — $5,
1 year — $3.

Special rates for classroom use.

THE INTER-AMERICAN MONTHLY

1200 National Press Bldg. Washington, D. C.

TULANE UNIVERSITY, colocada estratégicamente en la ciudad de New Orleans, se interesa vitalmente en el desarrollo de una fraternidad más cordial entre las Américas, y por medio de su departamento de español y su Instituto de Middle American Research trabaja hacia este fin. La Universidad saluda al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como a una organización dedicada al mismo ideal, según se lee en su lema: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

THE TULANE UNIVERSITY OF LOUISIANA

New Orleans

NUEVO PRECIO DE NUMEROS ATRASADOS

DE LA

REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscritores que solicitan los primeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos, por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados, que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

Número	Estados Unidos	Otros países
1	2.75	2.25
2 y 3	2.50	2.00
4	2.00	1.50
5 y siguientes	1.50	1.00

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscritores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

University of New Mexico Albuquerque, N. M.

THE SPANISH AND PORTUGUESE TEACHERS' JOURNAL

HISPANIA

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor 1917-1926*;
ALFRED COESTER, *Editor 1927-1941*;
HENRY GRATTAN DOYLE, *Editor 1942-1948*

Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Editor, DONALD DEVENISH WALSH, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

Associate Editors, L. L. BARRETT, AGNES M. BRADY, AURELIO M. ESPINOSA, JR., E. HERMAN HESPELT, MARJORIE JOHNSTON, WALTER T. PHILLIPS, STEPHEN L. PITCHER, FLORENCE HALL SENDER, ROBERT H. WILLIAMS.

Advertising Manager, GEORGE T. CUSHMAN, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

HISPANIA appears four times a year, in February, May, August, and November. Subscription (including membership in the Association), $3.00 a year; foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Address subscriptions and inquiries about membership to: LAUREL TURK, *Secretary-Treasurer*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, DePauw University, Greencastle, Indiana.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish and Portuguese teachers of the United States. For advertising rates, addres the *Advertising Manager*.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor*.

A LA UNIDAD
POR LA CULTURA

AMERICA

HABANA, CUBA
DIRECCION
Y ADMINISTRACION
Paseo de Martí 116
TELEFS.: M-9665 M-370

REVISTA DE LA ASOCIACION DE ESCRITORES Y ARTISTAS AMERICANOS

PRECIO DE SUSCRIPCION $2.00 DOLARES

PUBLICACIONES

del

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

BIBLIOTECA DE CLÁSICOS DE AMÉRICA

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos, en su mayoría agotados:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *Antología poética*, de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II. *Prosas y versos*, de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III. *Cuentos*, de Horacio Quiroga . . .	2.50 „	2.00 „
IV. *Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „
V. *Don Catrín de la Fachenda*, de J. Joaquín Fernández de Lizardi . . .	2.50 „	2.00 „

COLECCIÓN LITERARIA

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Todas las selecciones van acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

Se han publicado los siguientes:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob .	.50 Dls.	.40 Dls.
II. *16 poemas*, de León de Greiff . .	.50 „	.40 „
III. *42 poemas*, de Luis C. López . . .	.50 „	.40 „
IV. *17 poemas*, de Julio Vicuña Cifuentes	.50 „	.40 „
V. *35 poemas*, de Rafael Arévalo Martínez	.50 „	.40 „
VI. *36 poemas* de autores brasileños . .	.50 „	.40 „
VII. *22 poemas*, de Arturo Torres-Rioseco	.50 „	.40 „

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

University of New Mexico Albuquerque, N. M.

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would pay elsewhere. When ordering from them, please mention the *REVISTA*.

THANK YOU

NUEVA REVISTA DE FILOLOGIA HISPANICA

Director:
Amado Alonso

Nápoles, 5
MEXICO, D. F.

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:
Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X
S. JOSE DE COSTA RICA

Revista Nacional de Cultura

Directora:
Elisa Elvira Zuloaga

Ministerio de Educación Nacional

CARACAS, VENEZUELA

ATENEA

Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes

Directores:
Enrique Molina
y Domingo Melfi

Secretario:
Félix Armando Núñez

Mutual de la Armada y Ejército
SANTIAGO DE CHILE

HISPANIC REVIEW

A Quarterly Journal Devoted to Research in the Hispanic Languages and Literatures

Editors: Otis H. Green and Joseph E. Gillet

Published by
The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 4, Penn., U. S. A.

Subscription price: $ 6.00 a year; single issue, $ 1.75

IMPRENTA UNIVERSITARIA DE MEXICO